

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta

Katedra tělesné výchovy pedagogické fakulty UK

KULTURNÍ A SPORTOVNÍ ASPEKTY BREAKINGU

Cultural and sports aspects of breaking

Tadeáš Hussar

Vedoucí práce: PaedDr. Jana Hájková

Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)

Studijní obor: B TVS-ZS (7507R043, 7504R236)

2021

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Kulturní a sportovní aspekty breakingu potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

České Budějovice 9. 4. 2021

Tímto děkuji PaedDr. Janě Hájkové za vedení mé bakalářské práce a Adamovi Vondříčkovi za poskytnutí rozhovoru.

ABSTRAKT

Cílem této práce je popsat breakingový tanec ze dvou úhlů pohledu. Za prvé jakožto kulturně uměleckou činnost, za druhé jakožto sport. Hledám tedy jednotlivé aspekty obou pohledů, srovnávám je, vedu s nimi polemiku za pomoci získaných informací z psané literatury i praktické činnosti. Metodicky převažuje teoretická analýza textu s použitím úryvků ze strukturovaného rozhovoru. Závěrem této práce je právě popsání předpokladů a slučitelnosti obou pojetí s výčtem a hlubším pohledem na jednotlivé aspekty.

KLÍČOVÁ SLOVA

breaking, Hip-hop, kultura, sport

ABSTRACT

The aim of this work is to describe breaking dance from two perspectives. Firstly as a cultural and artistic activity, secondly as a sport. I describe individual aspects of both views, comparing them with the help of information, obtained from the written literature and practical activities. Methodologically the work is based on theoretical analysis with the used excerpts from the structured interview. The conclusion of this work is a description of the assumptions and compatibility of both concepts with a list and a deeper look at individual aspects.

KEYWORDS

Breaking, Hip-hop, culture, sport

Obsah

Úvod	7
1 Cíl práce.....	8
1.1 Metodika práce	8
2 Kulturní aspekty hip-hopové subkultury	9
2.1 Místo vzniku hip-hopu, lokální aspekt	12
2.2 Sociální aspekt gangů	13
2.3 Etnicita v rámci hip-hopu	16
2.4 Čtyři elementy hip-hopu	16
2.4.1 DJing.....	17
2.4.2 MCing.....	19
2.4.3 Graffiti	20
3 Breaking	22
3.1 Sociální rozměr breakingu	23
3.1.1 Crew	24
3.2 Předávání znalostí a komercializace	24
3.3 Etnicita v rámci breakingu	26
3.4 Pohybový rozměr	27
3.4.1 Inspirace bojovými uměními	27
3.4.2 Základní pohybové aspekty	27
3.4.3 Místa provedení breakingu	32
3.5 Sportovní aspekty breakingu	33
3.5.1 Battly – soutěžní aspekt.....	35
3.5.2 Financování soutěže – ukázka na konkrétním příkladu.....	38
3.5.3 Systém hodnocení.....	39

3.5.4	Breaking a olympijské hry	40
4	Závěr	43
	Seznam použitých informačních zdrojů	47
	Seznam příloh	49

Úvod

Breaking je původně pouliční tanec, který vznikl začátkem sedmdesátých let minulého století v New Yorku a postupně se rozšířil po celém světě. Kromě své pouliční formy nyní dostal formu zcela jinou – profesionalizovanou. Tato profesionalizace se projevuje například konáním velkých soutěží – *battlů*, sponzoringem nejlepších tanečníků atd. V mé práci se zaměřuji na kulturní zasazení, počátky ideje breakingu, na jeho kulturní aspekty – historii, sociální prostředí či formu uměleckého vyjádření. Zároveň se snažím hledat jisté prvky, které bychom mohli označit jako znaky sportovní.

Zaujímám tedy k breakingu dvě hlediska a každé z nich popisuji v určitých signifikantních znacích – aspektech. Jedno hledisko pojímá breaking jako kulturně-umělecký fenomén, v jehož rámci jej popisuji v sociálně-kulturní rovině. Jinými slovy se zajímám o jeho zasazení do širšího kulturního prostředí, popisuji jeho historické pozadí a sociální rovinu v pohledu na tanečníka jakožto naplňovatele sociální role, a to jak ve své subkultuře, tak i v kontextu širšího pojetí. Druhé pojetí se zabývá breakingem v později vyvinutější formě, kdy se s ním setkáváme z hlediska určitého pohybového systému, ve kterém se jedinci mohou organizovaně poměřovat. Takové pojetí nazývám sportovní, ačkoliv v průběhu práce vedu s tímto pohledem jistou polemiku. Nalézám sice určité aspekty, které nacházíme u jiných sportů, ale na druhou stranu breaking absentuje od jiných sportovních prvků, které tomuto tanci, abychom jej mohli plně nazývat sportem, chybí.

Teoretickou část volně propojuji s částí praktickou, kdy vkládám úryvky z rozhovoru a kdy se tak přikládá komentář k mému teoretickému snažení. Tuto formu praktického výzkumu jsem zvolil kvůli pandemické situaci COVID-19.

Název mé práce by mohl vyznít, že od sebe odděluji kulturu a sport pevným dělítkem. Není sport vlastně jen podmnožinou širšího pojmu – kultury? Jaké jsou obecné znaky sportu? Jak se liší sport od umění? V jaké chvíli se stává umění sportem a naopak? Ve své práci hledám odpovědi na dané otázky, přičemž toto do jisté míry filozofické tázání aplikuji na konkrétním příkladu původně pouličního tance, který je dnes samozřejmě uměleckým artiklem, ale vyvinul se až do podoby, kdy se musíme ptát na jeho smysl, když jej uvidíme na půdě

olympijských her. Snažím se postupně popsat, co dělá z breakingu kulturně-umělecký fenomén a v jakou chvíli už se stává fenoménem kulturně-sportovním.

Na poli breakingových soutěží se setkáváme již delší dobu s faktory, které naznačují jistý přeliv do sportovní sféry. Abych našel odpovědi, musím práci zasadit do základních mantinelů. Seznámíme se s kulturním pozadím, abych s jeho pomocí postupně objasnil, z jakých kořenů breaking vychází. Jelikož se zabývám kulturními aspekty, nevyhnu se popsáním hip-hopové subkultury, která vytváří „kulisy“ samotnému breakingu. A co bude platit pro znaky hip-hopového prostředí, to najdeme povětšinou i v užším pohledu na breaking samotný. U sportovních aspektů nastíním prvky organizovaných soutěží, jejich financování, vliv institucí na podobu breakingu a systém hodnocení, ve kterém spatřuji hlavní problém s kvalifikací tohoto tance jakožto sportu.

1 Cíl práce

Cílem práce je popsat kulturní a sportovní aspekty breakingu. Práce by se měla zabývat všemi aspekty ze dvou hlavních hledisek, tj. kulturního a sportovního.

Cíle práce byly z části zmíněny v úvodní části. Snažím se nastínit breakingový tanec ze dvou pohledů. Za prvé jakožto kulturně uměleckou činnost, za druhé jakožto sport. Hledám tedy jednotlivé aspekty obou pohledů, srovnávám je, vedu s nimi polemiku za pomoci získaných informací z psané literatury i praktické činnosti.

1.1 Metodika práce

Jedná se o teoreticky zaměřenou práci. Hlavní činnost spočívá v analýze dostupných zdrojů převážně literárních, ale i zkušenostních. Další uplatňovanou metodou je řízený rozhovor, který podává informace z terénu, které v literatuře nenajdeme. Celkově má práce spíše induktivní charakter, v němž se zaměřuji na dílčí znaky a snažím se vyvodit určitý interpretační narativ. Spíše se jedná o fenomenologickou syntézu nežli pozitivistický popis daného.

Většina zdrojové literatury je cizojazyčná – napsána v anglickém jazyce. Z toho důvodu je v práci obsaženo minimum přímých citací. Metodika strukturovaného rozvoru (Hendl, 2005), ze kterého jsou v práci vybrané úryvky, byla pojata online verzí, a to za pomoci spojení přes aplikaci Skype. Bylo tak zvoleno na základě faktu, že respondent se nacházel

v té době v zahraničí. Okruhy otázek mu byly zaslány předem a některé mi byly vráceny již jako přípravné odpovědi. Celý rozhovor jsem s respondentovým svolením nahrával a poté některé přepisy uvedl v práci. Zaslané otázky rozhovoru jsou uvedeny v příloze. Možnosti výzkumu byly značně omezeny pandemií COVID-19, a proto byly znemožněny přímé interakce v terénu.

Uplatňované pohledy: popisující, historizující, srovnávací, analyzující

2 Kulturní aspekty hip-hopové subkultury

Když se použije spojení *hip-hop*, většině lidí se vybaví nejspíše specifický hudební žánr s převážně rytmicky-rýmovaným promlouváním – *rap*. Ale v původním slova smyslu se jedná o širší označení, kde hudba je pouze jednou součástí/elementem. Pojmenovává se tak celé hnutí – lépe řečeno subkultura, která se zrodila ve Spojených státech amerických v sedmdesátých letech dvacátého století a v jisté fragmentované podobě působí dodnes. V mé práci tedy označením hip-hop míním právě tuto subkulturu, nikoliv separovaně hudební styl.

Ještě před tím, než budu rozebírat pojem subkultury, bylo by příznačné si rozebrat pojem kultury obecně, abych mohl s klidným svědomím subsumovat odvozené. Obecně se ve společenských vědách mluví o dvojím vyznění kultury. První pojetí se ve společnosti objevuje v lehce pejorativní podobě. Jedná se o význam starší a klasičtější, ale vesměs v běžné mluvě rozšířenější. „*To nejlepší, co bylo ve světě vymyšleno a řečeno*“ (Arnold, 1886). Když mluvíme o něčem jako o „kulturním“, míníme tím něco, co má povznášející charakter a většinou to spadá do klasických, estetických a uměleckých sfér. Já ale hledám nejenom umělecké kulturní aspekty, ale kulturní vzorce chování v širším slova smyslu. Kulturu zde myslím tedy spíše pozdější hledisko antropologické – produkty či procesy lidského společenství, které jsou vědomě používány a děděny napříč generacemi.

Kultura v tomto širším pojetí znamená: „...*zvláštní způsob života, který vyjadřoval určité významy a hodnoty nejen prostřednictvím umění a učení, ale i institucemi a běžným chováním*“ (Williams. 1965). Jedná se o rysy běžného chování v každodenním životě. Kulturu tedy myslím i specifický jazykový kód, estetiku oblečení, vyprávění příběhů, historické vědomí či filozofii, a vlastně i pojetí sportu.

V sociologické encyklopedii Sociálního ústavu Akademie věd se dočteme, že subkultura je součástí dominantní kultury, ale je charakterizována specifickými normami, vzory chování, jazykovým kódem, a že se tímto celkově odlišuje od hlavního – širšího proudu. Subkultury vznikají právě tam, kde kultura nese znaky komplexnosti, diferencovanosti, globálnosti – tedy tam, kde pro vznik odlišného kulturního projevu je dostatek inspiračních faktorů. Důvodem vzniku mohou být jak příslušnost k menšinovému etniku, sociálně-ekonomické třídě, náboženské orientaci, uměleckému vyjádření či městskému způsobu života. Většinou se jedná o kombinaci vícero aspektů.

V moderních společnostech jsou nejzákladnějšími skupinami sociální třídy a v relaci k těmto třídám pak určitá kultura sociálních tříd. Ve vztahu k těmto konfiguracím kulturní třídy jsou subkultury podmnožinami více lokalizovanými a diferencovanými strukturami v rámci jedné nebo druhé z větších kulturních sítí. My musíme nejprve vidět subkultury z hlediska jejich vztahu k širším třídně-kulturním sítím, které tvoří výraznou součást. Když prozkoumáme vztah mezi subkulturou a kulturou, jejíž je součástí, říkáme kultuře „mateřská“. Subkultury musí být nejprve související s mateřskými kulturami, jimž jsou podmnožinou. Ale subkultury musí být rovněž analyzovány z hlediska jejich vztahu k dominantní kultuře – tedy celkové dispozice kulturní síly ve společnosti jako celku (Clarke, 1981). Tento bod je důležitý, vztáhneme-li ho poté samostatně do kapitoly, kde ukážeme, jak se breaking a hip-hop obecně nejdříve vyčlenil z dominantní kultury jako alternativní umělecké vyjádření a poté se stal velmi brzy součástí mainstreamové kultury, kdy se objevoval ve slavných filmech či sloužil jako reklamní sdělení. Dnes mohou tyto činnosti fungovat jako velký zdroj příjmů.

Když se budu držet analyzujícího postupu výše uvedeného a aplikuji to na příkladu hip-hopové subkultury, dojdeme studiem vzniku a vývoje k závěru, že se toto hnutí primárně zrodilo v moderní západně kapitalistické kultuře. Tu můžeme dle Clarkova postupu nazvat jako – dominantní. V této zastřešující kultuře ovšem nacházíme jak různé sociálně-ekonomické třídy, tak i již etablované subkultury, které fungují buď napříč sociálními třídami – např. kultura/subkultura *hippies*, nebo přímo vychází z jedné sociální třídy – gangy v chudinských čtvrtích New Yorku. Hip-hopová subkultura vznikla jako směsice obou, vychází jak ze stratifikačního hlediska sociálních tříd, tak z vlivu jiných subkultur.

Z hlediska sémantiky se termín hip-hop používá k označení tří různých konceptů, které, přestože se překrývají, jsou od sebe navzájem odlišitelné. První smysl pojmu hip-hop kolektivně označuje skupinu souvisejících uměleckých forem v různých médiích (vizuálních, zvukových, pohybových), které byly praktikovány v afro-karibských, afroamerických a latinskoamerických čtvrtích v New Yorku v sedmdesátých letech minulého století. Termín, je-li používán v tomto smyslu, také odkazuje na události, při nichž byly tyto formy praktikovány. Odkazuje na lidi, kteří je praktikovali, na jejich sdílenou estetickou citlivost a současné činnosti, které tyto tradice udržují. Snad nejdůležitějším aspektem této rozmanitosti hip-hopu je to, že je nemediální v tom smyslu, že většina praktik s ním spojených je vyučována a prováděna v kontextu přímých interakcí mezi lidmi. Do určité míry to představuje úmyslné odmítnutí hromadných sdělovacích prostředků jeho aktéry, ale do velké míry je to jen přirozený výsledek samotných praktik. Činnosti jako breaking a psaní graffiti prostě nejsou pro hromadné sdělovací prostředky příliš vhodné. I když v obou případech došlo ke krátkým pokusům přenést tyto formy vyjádření do kontextů hlavního proudu (breaking v sérii nízkorozpočtových filmů na začátku 80. let a graffiti jako součást krátkodobého galerijního trendu přibližně ve stejné době) (Schloss, 2009).

Pro podobu hip-hopové subkultury je příznačný právě specifický způsob městského vyžití s využitím specifického jazykového kódu, a proto se těmto kulturním aspektům budu věnovat v mé práci majoritně. V počátcích hip-hopového hnutí hrála roli i příslušnost k etnické skupině, ale hlavně postavení na stejné stratifikační rovině. Kdybych to měl vyjádřit jednoduše: tím, že pro určité obyvatele velkých amerických měst bylo z etnických a sociálně-ekonomických důvodů obtížné se začlenit do masové kultury a přijmout většinové hodnoty, vytvořila se subkultura, kde si byli členové na sociální úrovni rovni a vytvořili si vlastní jazykový umělecký kód, pomocí něhož spolu komunikovali a na jehož základě se i později vlastně stratifikovali - rivalita v rámci uměleckého městského vyjádření.

Když se podíváme hlouběji na fungování rozličných subkultur, všimneme si, že se nejedná o nesourodá uskupení. I u tak zdánlivě „antisystémových“ skupin jako jsou *skinheads* nebo *punkeri* vidíme paradoxně vnitřní organizovanost. Aby okolí poznalo členství v té či oné subkultuře, jednotliví členové vykazují jednotné znaky, např. ve stejnorodém způsobu prezentace zevnějšku (u *skinheadů* vyholené hlavy, *kanady* atd.). Nejinak je tomu v hip-

hopu a specificky i právě breakingu. S postupem času si tanečníci vytvořili svébytný styl oblékání, mluvy i způsobu života. To vše dohromady je odlišuje od kultury dominantní, ale spojuje ve své vlastní subkultuře. Je třeba si ale všimnout, že spojení s většinovou společností zůstává, málokdo totiž žije jen samotnou subkulturou (je například schopen si tancem vydělávat na živobytí), a tak subkultura většinou okupuje sféru „volného času“.

U subkultur obecně můžeme dále sledovat zajímavý jev – antisystémový paradox. Jedná se o situace, kdy subkultura mládeže vystupuje v počátku proti majoritní společnosti, tj. blíže nespecifikovanému systému, posléze je ale medializovaná, podlehne komerci a stane se pouhým životním stylem, módou a de facto „systém“ upevňuje tím, že se stává sama produktem. Stejně jako jiné subkultury byl i hip-hop pohlcen trhem a vznikl komerční proud s hiphopovými celebritami, festivaly, cenami a samozřejmě vlastním hudebním a oděvním trhem, potažmo průmyslem. Hip-hopovou hudbu postupem času potkalo to samé, co jiné hudební styly či subkultury. Vliv gramofonových firem, masmédií i posluchačů velkou část hip-hopu proměnili v mainstreamovou záležitost. (Smolík, 2010). Schloss (2009) uvádí, že za vznikem hip-hopu stojí výsledek působení specifických inovací a voleb, od konkrétních lidí v konkrétním čase a místě, a tudíž nevznikl samovolně.

2.1 Místo vzniku hip-hopu, lokální aspekt

Všechny nejdůležitější události pro vývoj této subkultury se udály v sedmdesátých letech minulého století ve Spojených státech amerických, a to konkrétně ve městě New York. Dalo by se říct, že hip-hop vznikl jako reakce na tehdejší poměry, které v New Yorku panovaly. Vzniklo jako hnutí, které bojovalo o svůj veřejný prostor a kontrolu ulic, ale nenásilnou formou. Hip-hop přímo navazuje na kulturu newyorských gangů, ale představuje jeho nenásilnou podobu (Rose, 1994). Sloužil jako kontra hnutí, které čerpalo z vlny bojů za občanská práva Afroameričanů v předchozí dekádě za užití kreativní formy komunikace, která odrážela každodenní život (Morant, 2010). Kritizovala tak vlastně problémy v tehdejší New Yorku – chudoba, vysoká kriminalita, rasismus.

New York se potýkal s finančními problémy, město se zadlužilo u bank, které mu již nechtělo dále půjčovat (Shalala, Bellamy, 1977). Panovala velká nezaměstnanost a v této relaci i velká kriminalita. Nejhorší situace panovala v chudších částech města, kde většinovou populaci tvořily menšiny, převážně Hispánci a Afroameričané. Tyto segregované

městské bloky absentovaly od kvalitního vzdělání, dostatku dobře placené práce, a tudíž kapitálu, který by se v nich udržel. Navíc vlivem špatného městského financování chybělo prostředků pro policejní ochranu, takže zástupnou autoritu ve městě si lidé vytvářeli „zdola“. Nejhorší situace panovala v městské části Bronx, který se stane stěžejním vstupem našeho popisu.

Městská část Bronx leží v severní části města New York, spojená pár mosty s bohatým Manhattanem. Jedná se o specifickou výstavbu činžovních domů ve stylu Curbusiérových několika patrových bloků. Pro českého čtenáře si tuto oblast představme v ekvivalentu socialistických sídlišť. Všechny výše zmíněné devalvační faktory platily pro Bronx až definičně. Počátkem sedmdesátých let se Bronx nacházel v katastrofální situaci. Pokud si prohlédneme dobové fotografie, mohli bychom nabýt dojmu, že se snad ocitáme ve válečném konfliktu (do jisté míry tomu tak bylo). Velká část domů byla vybydlená, rozpadlá, nebo rovnou zdemolovaná. Vlivem klesajících cen nemovitostí bylo zapalováno nesčetně objektů za účelem pojistného podvodu, který představoval leckdy poslední možnost vrácení investice. V tomto polorozpadlém městě panovala obrovská kriminalita, hlavně kvůli působení velkého počtu místních gangů.

2.2 Sociální aspekt gangů

Nyní popisují gangy, které působily v New York city od roku 1968 a nesou souhrnné označení *youth gangs*. Je potřeba nastínit odlišnost podoby gangů na přelomu sedmdesátých let a let šedesátých. Tyto gangy „nehořely“ pro vzdálené ideologie (Chang, 2005). Tím je míněno, že narozdíl od gangů idealizovaných a za práva bojujících uskupení předcházejících let (demonstrace proti válce ve Vietnamu, boj za práva menšin, sexuální revoluce atd.) řešily tyto nové uskupení problémy na lokální úrovni. Neměly za sebou jednotící ideologie, která by je povznesla nad řešení místních záležitostí. Jednalo se často o nevzdělané muže i dívky, kteří řešili teritoriální záležitosti – problémy s drogami, ale spíše jen osobní nepřátelství a hájení si teritoria. Chang dále popisuje, že se v tomto období, na rozdíl od dřívějších let, přestávaly gangy mísit a podílet se na kulturním životě, kdy se hojně např. tancovalo na společných funkových *parties* (tomuto tématu se budu věnovat více později).

Gangy v ulicích představovaly ambivalentní postavení. Na jednu stranu jejich potyčky a nepřátelství stály za většinou kriminality, ale na druhou stranu leckdy zastupovaly zákon

v ulicích. Místní obyvatelé se při řešení problému někdy nejdříve obrátili na představitele této alternativní justice (Chang, 2005). Gangy tak strukturovaly chaos. Pro děti imigrantů, sirotky, pro děvčata, která utekla před obtěžováním, a vlastně pro všechny, kteří se cítili na okraji, představoval gang nové útočiště, zázemí a hlavně ochranu. Uchopily nudu a daly hodinám smysl, přeměnily ruiny v hřiště. A týmů bylo opravdu hodně. Udává se, že v té době působilo jen v Bronxu nejméně čtyřicet zneprátených skupin (víme tak z pozdějšího mírového zasedání, ale to až dále).

Vlna obrovské kriminality a násilí dosáhla bodu varu. Takové klima bylo nesnesitelné již pro samotné gangy, a tak vznikla první iniciativa pro nastolení míru. Jedna z cest ke zrodu hip-hopové kultury vedla právě přes mírové snahy v newyorské válce gangů. Pro vznik příměří byl důležitý jeden z členů Ghetto Brothers – Benji, který s vidinou smíru šel se svou skupinou do teritoria zneprátené skupiny, kteří nabídku nejen že nepřijali, ale dokonce Benjiho v šarvátce zabili. Tato mučednická smrt odstartovala globálnější mírová jednání a vše vyvrcholilo na prvním mírovém sněmu.

Setkání se konalo v Boys Clubu na Hoe Avenue v Bronxu za přítomnosti desítek pouličních organizací a mnoha úředníků města a policie. Aby se zajistilo, že průběh bude nenásilný, bylo dohodnuto, že v den schůzky bude mít člen gangu Turbanů postavení s puškou na střeše přes ulici od Boys 'Club. Uvnitř byla patrná mocenská struktura jednotlivých gangů. Jejich prezidenti, viceprezidenti a válečníci seděli na skládacích židlích v kruhu uprostřed tělocvičny. Členové gangu se usadili v tribunách, zatímco manželky musely čekat před budovou. Co nás může zaujmout, je skutečnost, že uvnitř byly povoleny pouze dvě ženy – prezidentky dívčích gangů Alley Cats a Savage Sisters – jejich skládací židle byly umístěny v poslední čtvrté řadě hned za válečníky (Lewis, Marshall, 2004). Je tak patrné, že celé toto prostředí bylo silně maskulinní. O této události byl natočen poměrně zajímavý film *The Warriors* z roku 1979, který je uměleckým ztvárněním tehdejších událostí. Přesněji tehdejší situaci reflektují dokumentární pořady *Flyin' Cut Sleeves* (2009) nebo *Rubble Kings* (2015).

Celé mírové snahy až po uzavření paktu příměří figurují v hip-hopové kultuře až v mýtickém zastoupení. Příběh je dílčí součástí zrodu a přenáší se na nové aktéry. Tak bychom si mohli všimnout dalšího kulturního aspektu – vyprávění příběhů. Ty slouží v kulturách jako

historické opodstatnění a propouští se do dalších generací. Zaštiťují hodnotové principy, které se dají shrnout v jednoduché heslo: PEACE, UNITY, LOVE and HAVING FUN.

V následujícím období se začínají objevovat první *block parties* a vzniká tak svébytná hip-hopová subkultura. Toto první období od roku 1971-1979 neslo ducha alternativní subkultury, která ještě nenesla znaky komercializace a masového rozšíření. Pozdější léta v sobě zahrnovala hned několik faktorů změny ve vývoji.

Kromě postupného zmasovnění, kterému budu věnovat samotnou část, jako jednomu z aspektů vývoje kulturních hnutí a společenských inovací město postihla začátkem osmdesátých let katastrofa ve formě nové, cenově dostupné drogy – *cracku*. Tento chemicky upravený kokain, se nyní díky poklesu ceny dostal do velkých amerických měst – New Yorku nevyjímaje – a postihl hojně chudší části měst. Mluví se tak o crackové epidemii, která vyhoupla kriminalitu do dosud nevídaných rozměrů a doslova udělala z kdysi Velkého jablka (jak se New Yorku přezdívalo) „Rotten apple“ – jablko shnilé (Turner, 2017).

Pro názorný příklad newyorského prostředí i toho, jak hudba v podobě rapového vyjádření reflektovala a stále reflektuje své okolí, uvádím skladbu: Grandmaster Flash & The Furious Five – The Message. Umělci nás tak berou při poslechu do New Yorku počátkem osmdesátých let. Vyjadřují se o tomto městě jako o džungli plné kriminality, nepořádku a drogově závislých, ze kterého není de facto úniku.

*„It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from goin' under*

*Broken glass everywhere
People pissin' on the stairs, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, roaches in the back
Junkies in the alley with a baseball bat
I tried to get away but I couldn't get far
'Cause a man with a tow truck repossessed my car“¹*

¹ Grandmaster Flash & The Furious Five – The Message, Sweet Mountain Studios, 1982,

2.3 Etnicita v rámci hip-hopu

Nyní se dostávám na pole složité a mnoha-faktorové. Z dnešního hlediska je hip-hopová subkultura multikulturním fenoménem se zástupci skoro všech etnicit (vyhýbám se pojmu rasa). Ale je pravdou, že v počátcích se jednalo převážně o kulturní vyjádření Afroameričanů. Hip-hop se zrodil na předměstích jižního Bronxu zkřížením taneční horečky *disco*, technických inovací jamajského dubu a revoluční energie funku (Veselý, 2010). A musíme přiznat, že všechny výše uvedené faktory a inspirační vlivy vycházejí od vlnu afroamerických komunit.

A nyní spíše obecně a zkráceně. Odkaz otroctví, a i po něm dlouho trvajícího bezpráví je otisknut v Hip-hopu velice silně. Teprve roku 1968 byly všechny formy segregace prohlášeny za protiústavní Nejvyšším soudem Spojených států amerických a do roku 1970 byla podpora formální legální segregace rozpuštěna (Whitman, 1974). Dalo by se říct, že Hip-hop je znovunalezení identity a ztracené cti. Ale i když byli černoští obyvatelé zrovnoprávněni, rasismus byl a stále je v U.S.A. přítomen (tato práce je psána ve chvíli, kdy v amerických městech panují boje za práva Afroameričanů, která se zaštiťují heslem: BLACK LIVES MATTER). Právě témata jako rasismus, forma útluaku od policejních bezpečnostních složek, reflexe horší kvality života a odkazování se na africký původ se stala notnými leitmotivy hip-hopové hudby i kultury. Můžeme konstatovat, že v pozdějším vývoji bylo ideou hnutí spíše důraz na spojování, a nikoliv další odlučování se různých etnických komunit.

2.4 Čtyři elementy hip-hopu

Pro určité hip-hopové puristy existovala nejpravdivější forma hip-hopové kultury v letech 1973 až 1979, než byl hip-hop komercializován ve formě nahrávek. Během tohoto časového období vznikly v jižním Bronxu „čtyři prvky“ hip-hopu (graffiti, breaking, DJing a MCing). Tato umělecká hnutí byla propojena, všechna sdílela stejný městský prostor s umělci, kteří se často zabývají více než jedním z těchto prvků (Williams, 2014). Hip-hopová kultura byla tvořena touto energií tvořivosti, osvobozujícího boje a hudební spojitosti. Hip-hop je umělecká forma, životní styl, komunikační nástroj pro hájení lidských práv a míru. Má mnoho prvků, které formují jeho principy, filozofii a estetiku. V následujících kapitolách popíšu základní charakteristiky jednotlivých elementů, a jelikož je má práce zaměřená na

breakingový tanec, věnuji jednu celou kapitolu přiblížení tohoto pohybového vyjádření, kde se blíže zamyslím nad jeho dnešní podobou.

Jsem si vědom toho, že validní přiblížení každého jednoho elementu této kultury by vydal na samostatnou práci, ale jsem nucen notně zhustit jejich obsahovou charakteristiku. Nicméně můžeme tvrdit, že jejich společným pojítkem jsou historické kořeny. V průběhu času se ale ve větší míře spíše tato jednotlivá odvětví více a více emancipovala, až se defacto oddělila od své mateřské kultury a začala žít svébytným životem. Uvedu alespoň dva příklady této tendence.

Graffiti bylo zpočátku spjata s New Yorkem a dalšími severoamerickými městy na stejné bázi jako zbytek hip-hopové kultury. Vycházelo z prostředí gangů (později přetvořené na *crew*), které označovaly svá teritoria a po smíru spolu bojovaly uměleckou formou plošného obrazového graffiti o nadvládu města. Jedním aspektem emancipace (druhý zmíním v samostatné části o graffiti) je, že v průběhu času si graffiti vydobylo postavení hodnotného uměleckého vyjádření a začalo se objevovat v galeriích po celém světě.

Další a pro čtenáře bližší příklad najdeme ve vývoji *Mcingu* – rapu, který dnes představuje hlavní proud mainstreamové hudby a zároveň tvoří obrovský business jak samotným aktérům, tak celému hudebnímu průmyslu. Plně se tak oddělil od undergroundového přístupu v počátku vývoje, ale při bližším zamyšlení je tento vývoj logický. Brána do světa showbusinessu skýtala pro mladé a chudé umělce z ghetta obrovskou možnost, jak se vymanit z nuzných poměrů.

Obecně se dá říct, že tu byla tendence jedné zastřešující subkultury, ale postupem času se spíše hnutí rozštěpilo a jednotlivé elementy se staly subkulturami sami pro sebe. Obecně se uvádějí čtyři hlavní elementy, ale někdy se můžeme setkat s tvrzením o pátém elementu v podobě – *knowledge*, tedy jakémsi vědění. S tímto postojem se většina lidí shoduje, protože povědomí o vzniku vlastního kulturního projevu právě zastřešuje projev samotný.

2.4.1 DJing

První kroky hip-hopu se nejprve odvíjely s *DJem*, a.k.a *Disc Jockeyem*. Tři první průkopníci (DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grand Master Flash) stanovili standardy pro techniku, styl a sbírku gramofonových desek (Diaz, 2010). V této podkapitole o DJingu se budu

věnovat takovým aspektům, které jsou důležité pro naši pozdější kapitolu o samotném breakingu. Převážně se budeme bavit o tom, od čeho breaking odvozuje svůj název a proč je vznik break-beatových partů a breakingového tance spjat tak úzce.

Jak už jsem zmínil, v New Yorku v té době nejvíce vládlo disco, ale to platilo hlavně pro bohaté části New Yorku – manhattanské noční kluby byly plné celebrit a lidí z vyšší třídy. Disco kultura měla tedy pro lidi z chudých částí města nádech snobské kultury, na které se nechtěli podílet, opovrhovali jí. Pro hip-hopovou hudbu byl mnohem důležitější vznik a vliv funkové kultury, která vznikla v šedesátých letech, jejímž nejznámějším představitelem byl James Brown. Právě funkové nahrávky byly ty, jež Djové používali v pozdějším mixování svých beatů.

Původ hip-hopové kultury – ve smyslu jakéhosi spouštěče – lze vystopovat až do jediného času a místa: 1520 Sedgwick Avenue v Morris Heights (v Bronxu) 11. srpna 1973, kdy jamajský rodák DJ Cool Herc zorganizoval svou první party. Herc se od tehdejších DJů lišil. Vytvářel totiž s vinylovými záznamy docela něco jiného, než že je jen kontinuálně pouštěl od začátku do konce (Williams, 2014). Clive, neboli Cool Herc změnil svůj styl. Místo *dancehallu*, na který byli zvyklí lidé na Jamajce, hrál soul a funk. A namísto hraní písní v jejich celistvosti – jako tomu bylo u disco Djů – hrál jen tu část písně s největším obsahem bicích, tedy tu nejvíce energickou, nazvanou *break-beat*. Všiml si tehdy, že právě na tuto část lidé nejvíce čekají, a tak ji za pomoci dvou gramofonů a dvou identických desek prodlužoval. Herc tak i na následující večírcích udržoval tempo v těchto vysoce rychlých, energických, break-beatových částech (Ewoodzie, 2017).

Pořádané block-parties a uzavřené příměří se považují za klíčový impuls vzniku svébytné kultury. Mír uzavřený v roce 1971 opět spojil latino a afroamerické gangy, které se začaly scházet právě na těchto block-parties. Jak jsem již zmínil, velkou zásluhu na příměří měl mladý bojovník z gangu Black Spades – Afrika Bambaataa. Ten následně v roce 1975 založil hnutí Universal Zulu Nation, které hojně podporovalo pořádání block-parties a udržovala tak nenásilnou disciplínu gangů. Toto hnutí (Universal Zulu Nation) bylo klíčové pro vznik již kompletně pojaté a vědomě udržované kultury, která v sobě zahrnovala čtyři klíčové elementy kulturního projevu: Djing, Mcing, graffity a breaking. Na společných akcích se

potkávali jednotliví aktéři výše zmíněných elementů, a tak se celý jižní Bronx vlivem míru a společné zábavy (block-parties) katalyzoval do ojedinělého hnutí (Lamotte, 2014).

Všechny zdroje i pamětníci, které jsem měl možnost vyslechnout, se shodují, že právě tento moment stojí za zrodem hip-hopové hudby. A přestože hudba nebyla vším, právě na ni lidé nejvíce čekali proto, že při ní mohli ukázat své nejlepší pohyby. V návalu rychlého tempa různě skákali, používali akrobatické prvky nebo se točili po zemi. Breakingový tanec byl na světě. Předpona *break* totiž není, jak se mnozí lidé domnívají, odvozena od významu break – zlomit se – ve smyslu tělesném, ale právě od názvu break-beat, tedy té nejenergičtější části písne, na kterou tanečníci předváděli energické a akrobaticky náročné prvky (více v kapitole Breaking).

Každý hip-hopový DJ zná střihy, které B-boys upřednostňují. Několik energických skladeb plných bongo partů z počátku 70. let: „Apache“ (1973), „Give It Up or Turn It a Loose“ od Jamese Browna (1969) „T Plays It Cool“ od Marvinu Gaye (1972), „It’s Just Begun“ od Jimmyho Castora Buncha (1972), „The Mexican“ od Babe Ruth (1972) a několik dalších. Tyto písně lze slyšet na jakékoli breakingové akci, na soundtracku k prakticky jakémukoli videu, které ukazuje B-boying a na různých mix-kazetách a kompaktních discích zaměřených na breaking. Nejsou to hip-hopové písničky. Jsou to rockové a funkové písničky, na které tančili původní tanečníci kolem roku 1974 mezi vznikem hip-hopu jako sociokulturního hnutí a vývojem souvisejícího hudebního žánru v roce 1979.

2.4.2 MCing

Jak jsem již naznačil, pokud se bavíme v širší populaci o hip-hopu, patrně vytane většině na mysli právě *MCing*, u nás známý jakožto *rap/rapping*. Jedná se však o jeden z možných projevů, o specifický jazykový kód, který vychází přímo z afroamerické kultury a plně se vyvinul počátkem sedmdesátých let dvacátého století.

MC, a.k.a Master of Ceremony, je člověk, který baví dav pomocí metody volání a reakce, kterou lze vysledovat až k africkým kulturám. Jsme svědky tohoto druhu hudební výměny v křesťanských kongregacích, dětských rýmech, Blues, Jazz a Rhythm and Blues. V dnešní době tomuto stylu rytmického promlouvání k davu říkáme rapování. MCing se zdaleka stal

nejúspěšnějším prvkem, který převzal různé formy od mluveného slova přes *freestyle* (improvizační), až po umělecké nahrávky.

Kořeny rappingu – rytmického a rýmovaného zpěvu s odlišnou dikcí – lze vysledovat v afroamerické hudbě již v třicátých letech u různých swingových uskupení a gospelových kvartetech. Při poslechu si můžeme všimnout určitých částí, které připomínají jejich pozdější hip-hopové příbuzné. Dalšími inspiračními východisky byli černošští rádioví hlasatelé. Afrika Bambaataa se v dokumentární sérii *Hip-Hop Evolution* (2016) zmiňuje, že rap v černošské hudbě byl stále tak trochu přítomen.

V první fázi se opravdu jednalo o lokální reflexe obyvatel chudých předměstí, kteří se tak konfrontovali s každodenním životem. Do roku 1979 se hip-hopová hudba zatím netěšila širší popularizaci a byla šířena domácím nahráváním na kazety a distribuována lokálním prodejem (Veselý, 2010).

Od počátku devadesátých let rapová hudba prošla významnými proměnami se vznikem *gangsta* rapu. Ve stejném období však byla kultura hip-hopu vyvážena daleko za její původní sociální kontext, čímž se etablovala jako forma projevu mezi městskou marginalizovanou mládeží na celém světě (Lamotte, 2014).

Dnešní rapová hudba, jak jsem se již zmínil, je v převážné míře nezávislá na své mateřské subkultuře a šla směrem k stále větší komercializaci. Vznikly celé podmnnožiny rapových žánrů, které již svými beaty a hlasovým projevem umělce nevycházejí ani tak z hip-hopových beatů, ale vytvořily se nové specifické sub žánry.

2.4.3 Graffiti

S tímto projevem uměleckého vyjádření z vínků hip-hopové kultury se setkáváme vlastně nejvíce. Je obsažen v každém větším městě po celém světě a zasahuje veřejný prostor, co se týče vizuální stránky ze všech čtyřech elementů nejostentativněji. Pojem graffiti používám ve smyslu slov či obrazů vytvořených na veřejných místech, většinou v městském prostředí sprejovou či jinou nánosovou metodou.

Lidé se vyjadřovali pomocí obrazových symbolů na území svého působení od dávných věků. Vzpomeňme na jeskynní malby staré i třicet tisíc let. Se vznikem písma si lidé dále psali různé vzkazy na veřejné zdi. S příklady tohoto typu se setkáváme u antických Řeků či Římanů.

Tyto psané vzkazy v sobě zahrnovaly vše od filozofických výroků až po sprosté vtipy. A například takové hieroglyfy u egyptské kultury vyprávějí celé příběhy generací i jejich posvátných božstev.

Ale v průběhu šedesátých a hlavně sedmdesátých let vznikl nový typ graffiti, takový, který nepoukazoval jen na obsah vyjádřeného, ale zároveň se snažil i esteticky projevit. *Writers* – writeři, kteří začali psát svá jména na New Yorské ulice své *tagy* (podpisy), různě kaligraficky obměňovali a v konečné podobě je pomocí sprejové techniky „nafoukli“ do obrovských rozměrů v různých barevných kombinacích.

Autoři nezůstali jen u značkování budov, mostů a celkově statické architektury. Začala se postupně zvedat meta. Jednotliví aktéři spolu začali soupeřit o to, kdo bude mít svoje jméno na viditelnějším, riskantnějším místě, a tak se setkáváme s výtvary, které doslova putují po celém městě – graffiti se objevuje na soupravách městské hromadné dopravy: metrech autobusech a vlastně všude, kde to jen jde. Novodobé graffiti má tak leckdy stejný účel jako jeskynní malby u našich pravěcích příbuzných – poukázat na svou existenci, zanechat po sobě stopu a komunikovat skrze umění s ostatními (Uschan, 2011).

Pokud jsem napsal, že se subkultury vyznačují specifickým městským vyjádřením a jazykovým kódem, na graffiti se to dá vidět nejlépe. Postupem času se z graffiti stala subkultura v subkultuře. Do značné míry se od ostatních elementů liší v důležitém aspektu – v ilegalitě. Čistá a prvotní forma *graffiti-artu* totiž funguje na bázi rivality v městském prostředí, což s sebou nese právní problém, jelikož jsou díla umísťovaná často na veřejných či soukromých objektech. Graffiti umělci tak na rozdíl od raperů či tanečníků zůstávají převážně v anonymitě. Pro aktéry je důležitý respekt od ostatních writerů a je jim defacto jedno, že jsou pro ostatní lidi ve společnosti bráni jako vandalové.

Na počátku osmdesátých let bylo graffiti částí odborné veřejnosti přijato jako umělecký projev. Někteří sprejeři proto vystoupili z illegality a začali spolupracovat s renomovanými galeriemi i soukromými sběrateli. Umělcům se tak pootevřela cesta k větší slávě i výdělkům. Jako příklad uveďme newyorského umělce Keitha Harringa (1958-1990) (Téra, 2007). Znovu zde vidíme jev, kdy se původně svobodné vyjádření stává produktem, který v konečném důsledku slouží k zisku.

3 Breaking

Jak jsem se již zmínil, breakingu věnuji celou jednu kapitolu. Předešlé stránky slouží pro nastínění kulturních podmínek, ve kterých se tento pouliční tanec vyvíjel. Obzvláště důležitá byla kapitola o DJingu a prvních break-beatových nahrávkách. Breaking, jak jsem výše uvedl, nebyl pouhým osamoceným pohybovým vyjádřením. Byl, a někdy ještě je, součástí mnohem širšího kulturního hnutí – subkultury, která posléze dostala označení hip-hop. Nyní se zaměřím konkrétně na tanec, který je znám pod různými názvy.

Breaking se začal tančit na ulici, ale své místo si v dnešním světě našel hlavně v tanečních sálech, DDMkách, vystoupeních, na kterých se organizují soutěže. V ryzí podobě je to ale potřeba uměleckého vyjádření se na hudbu, která s jedincem rezonuje. At už pro svou rytmičnost, melodii nebo prostě jen tak. Vychytává stopy funkové nebo hip-hopové hudby, ve kterých se nachází tzv. break a které jsou velmi energické a rytmické. Jedinec se nejdříve na hudbu naladí v toprockovém freestylu, a když nastane break, přechodem na zem se změní energie tance a zároveň v kombinaci tance, akrobacie, bojového umění, gymnastiky. Cele je to ale pořád tanec (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020).

Nejčastěji se setkáváme s označením *break dance*, který je mezi širší populací nejrozšířenější, ačkoliv sami tanečníci tento pojem nepoužívají. Pro tanečníky představuje termín *break dance* jistou formu mediálního vykořenění, které nastal v 80. letech. Navíc se v té době pod tento termín zahrnovaly i jiné taneční styly jako *electric boogie*, *popping* nebo *locking* (Simard, 2014).

Mezi „zasvěcenějšími“ tanečníky je používán termín *breaking*. V sekci o DJingu jsem již hovořil, že předpona *break* je odvozena od specifické části ve funkových skladbách, která byla posléze prodlužována, aby tanečníci mohli na akcích své kreace předvádět po delší dobu. Postupem času vznikaly pouze breakbeatové skladby, takže tanečníci měli daleko větší prostor. S dalším označením, se kterým máme možnost se setkat, je termín *B-boying* nebo *B-girling*. Z těchto názvu odvozujeme, že tanečník provozující *breaking* je označován jako *B-boy/B-girl*, ačkoliv můžeme s jistotou tvrdit, že mužské zastoupení je větší.

Je pravdou, že pouličních tanců, které nějakým způsobem souvisejí s hip-hopovou kulturou/subkulturou je více, ale *breaking* má do jisté míry výsadní postavení a je brán jako

jeden ze samostatných elementů (na rozdíl třeba od hip-hopových tanců jako: popping, locking atd.). Toto postavení je dáno tím, že vznikal simultánně s ostatními elementy. Celé řady původních B-boys byly před tím součástí pouličních gangů a většinou se spolu s breakingovým tancem věnovali provozování i ostatních elementů.

3.1 Sociální rozměr breakingu

Breaking vznikl mezi mladými lidmi vychovávanými převážně z dělnické třídy v chudších sousedstvích. Slouží jednak jako prostředek autonomního vyjádření, jednak modeluje postavení mládeže a posiluje vazby mezi generacemi. Někteří tanečníci také vysvětlují jejich vůli uspět jako ospravedlnění ekonomického vykořisťování a sociální devalvace jejich rodičů, kterým se cítí zavázáni. Bývalé továrny jsou nyní převedeny do muzeí a koncertních sálů a starší generaci továrních dělníků se narodili dnešní umělci. Breaking je jedním z mnoha způsobů, jakými je část produkce průmyslové práce z minulé generace převedena do služby a kulturního odvětví příští generace. Je to také vektor pro individuální sociální mobilitu, stejně jako divadlo a balet pro dělnické ženy v 19. století. I když zpočátku mnoho dospělých považovalo breaking za urážlivý, uznání, kterého dosáhly jejich děti, např. díky tanečním úspěchům v organizovaném a legitimním prostředí (a pro některé z nich v profesionální pozici), změnilo jejich pohled; navíc při zachování jistého kulturního dědictví, které integruje prvky afrického nebo arabského prostředí, ve kterých tančení hraje důležitou roli (Shapiro, 2014). Breaking tak může integrovat mládež do toho, co Gérard Althabe nazval „překračující komunitu“. Tento druh skupiny získává vnitřní soudržnost tím, že nabízí oba rozdíly, spojení s mainstreamovou společností a rodinou.

Na taneční vyjádření můžeme nahlížet ze dvou pohledů. Zaprvé jako na kulturně sociální fenomén, v němž vyjádření tanečního představení můžeme vnímat jako řadu tělesných uzákonění, která přinášejí vědomý záměr a účel fyzické realizace v rytmu, ale v relaci k sociálnímu a kulturnímu zázemí a vnitřní subjektivní reflexe. Tyto projevy často rezonují s kodifikovanými, naučenými systémy pohybových postupů a specifickými tanečními styly, které zahrnují gesta, která představují zaslané implicitní sociokulturní hodnoty. Performance může být jak vědomá, tak nevědomá, přesto smysluplná řada tělesných pozic, gest a pohybů implicitně znamenají a označují smysl pro sociální identitu nebo identity v každodenním životě. Skrze gesta a řeč těla (skrze svalovou a kosterní strukturu) tanec představuje způsob,

jakým rozumíme sami sobě – stejně jako sémioticky a metaforicky. Tanec lze chápat jako tělesnou metodologii, pomocí které promítáme svůj smysl pro sebe do světa. Když shrnu tento první pohled, vyjde nám, že zde tanec figuruje jako produkt vnitřního subjektivního vnímání sebe sama, nebo jako reflexe vnějšího sociálně-kulturního prostředí, tedy že tanec představuje umění.

V tomto prvním pojetí se bavíme o kulturních aspektech tance. Když budeme nahlížet na tanec perspektivou čistě výkonnostní (sportovní), dojdeme k závěru, že zde výsledný tanec/výkon představuje techniku ztělesnění inovací v historizovaných pohybových stylech, sloužících jako doprovod kulturních hodnot (Osumare, 2002).

3.1.1 Crew

Je potřeba zmínit ještě jeden sociální rozměr, a tím je pro tanečníka skupina, se kterou tancuje, trénuje, tráví čas na *battlech*, ale i v jiných sociálních příležitostech. V breakingu, ale i např. u skatingu ji nazýváme *crew*. U sportu bychom tomu říkali tým, ale i zde nalézáme rozdíl oproti sportovnímu prostředí. Zatímco tým slouží primárně k soutěži, crew má rozměr něčeho širšího. Funguje spíše jako kmen a někdy tanečníkům supluje až rodinné zázemí, zvláště v sociálně znevýhodněných podmínkách. Figurují tak jako rodinný suplement a zastávají tak v jejich životech důležité postavení.

„Crew je pro mě kruh lidí, se kterými jsem začínal a se kterými tvořím hip-hopové uskupení dodnes. Je to opravdu forma druhé rodiny/kmene, který s tebou zůstane do dospělosti, a pokud se podaří, tak i po celý život. Jsou to lidi, kteří mě v životě inspirují a máme společné zájmy, způsob trávení volného času, ale i společné problémy, a pomáháme si. Každý je zároveň svůj vlastní člověk, individuální tvůrce a věnuje se něčemu jinému. Někdo dělá kromě tance videa, někdo grafiku, někdo oblečení. Dohromady je to banda lidí, kteří mě nepřestávají motivovat, inspirovat. Je na tom skvělé to, že sdílíme společnou historii a chuť se ji učit, rozvíjet ji a tvořit.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020).

3.2 Předávání znalostí a komercializace

Pro naše seznámení je velikou výhodou, že časový horizont vzniku breakingu můžeme datovat do poměrně krátkého časového období. Vznik a vývoj je dobře zdokumentován z těchto důvodů. Za prvé průkopníci a účastníci tehdejších let žijí a podávají svědectví ve

formě rozhovorů a workshopů – lekce vzdělávacího charakteru. Sám jsem měl možnost setkat se tanečníky a lektory z celého světa, kteří stáli v sedmdesátých a osmdesátých letech na samém počátku. Předání zkušenostní a historické paměti je notnou součástí breakingové tradice. Předání zkušeností na osobní bázi je majoritní složkou informačního sdělení vůbec. Za druhé mnoho důležitých historických momentů (pro tuto subkulturu) je zaznamenáno na audio-vizuálním zařízení – můžeme si tedy z dobových záběrů udělat ucelující obrázek.

Zatímco obecné znalosti o hip-hopu – zejména rapovém – se primárně rozvíjejí prostřednictvím televize, rádia, internetu a nahrávek. Breaking se téměř vždy učí prostřednictvím osobní interakce. Může se zdát zřejmé, že to nemá cenu zmiňovat, ale je to významné z několika důvodů. Nejprve je důležité si uvědomit, že stále existují prvky hip-hopu, které nejsou primárně umístěny v hromadných sdělovacích prostředcích. Ale i když se diskutuje o nekomerčním hip-hopu, je to téměř vždy v kontextu sebevědomého undergroundového přístupu, kdy lidé konkrétně odmítají komercializaci. Ale jak jsem již zmínil dříve, tento rozdíl mezi mainstreamem a undergroundem jednoduše neplatí pro mnoho aspektů hip-hopu. Například breaking je z velké části nekomerční, nikoli však anti-komerční. Jelikož kariérní příležitosti pro tanečníky breakingu jsou relativně vzácné, jen málo jedinců by se zapojilo do breakingu primárně z tohoto důvodu. Jednotlivci, kteří mají tento tanec rádi, převážně nehledají příležitosti, jak se tím živit. Z větší části to dělají především proto, že je to baví.

Užitečným přístupem může být nahlédnutí na tyto problémy praktičtěji, tj. rozlišovat mezi hip-hopem, který je primárně věnován tvorbě produktu a hip-hopem, který je primárně činností prováděnou pro jeho vlastní příčinu. Hip-hop druhého typu – hip-hopová kultura – bude směřovat k nezprostředkovanému, nekomerčnímu a společnému. Je také důležitá osobní interakce, protože způsob výuky tance má zásadní vliv na způsob jeho prožívání. Ovlivňuje to, jak jednotlivci chápou historii, formy kultury a tance a své vlastní místo v ní, stejně tak vyjadřují své individuální a skupinové identity a způsob, jakým tyto znalosti předávají ostatním (Schloss, 2009).

Důležitý zlom nastal rokem roku 2005, kdy vznikla internetová platforma Youtube. Dříve lokalizované taneční projevy s zcela originálním přístupem k breakingu bylo nyní možné

globálně šířit, a tak tomuto tanci hrozí, že se tzv. unifikuje, že vymizí kulturní odlišnosti jednotlivých lokálních projevů.

3.3 Etnicita v rámci breakingu

Konvenční příběh mezi tanečníky spočívá v tom, že breaking vymysleli Afroameričané, ale v této komunitě byl populární jen několik let. Na konci 70. let jej přijali Latinoameričané, kteří se stali jeho hlavním praktikem. V 90. letech došlo k přílivu tanečníků z různých etnik. Pokud říkáme, že breaking byl vynalezen a vykonáván primárně Afroameričany po dobu 5 let, pak byl vyvinut a udržován primárně Latinoameričany po dobu 30 let. Do které skupiny tanec skutečně patří? Tato otázka není důležitá ani tak pro svou odpověď, ale pro problémy, které vyvolává: Co to znamená, že tanec patří k etnické skupině? Proč je důležité, aby byl breaking připsán pouze k jedné etnické skupině? Pokud jsou Portoričané a Afroameričané národy afrického původu, žijící ve stejných čtvrtích a účastní se stejné kultury hip-hopu, v jakém smyslu přesně představují různé etnické skupiny? Část síly spočívá v tom, že tyto otázky komplikuje; čerpala ze svých základních hnutí a konceptů z afroamerické kultury, kultur anglického a španělského Karibiku a samotné Afriky.

Breaking lze vnímat skutečně a hluboce tancem africké diaspory. Ale zároveň hudba, která zrodila tanec, je pozoruhodnou fúzí kulturních prvků vycházejících z afroamerických a latinskoamerických hudebních tradic, včetně latinských perkusí a struktury písní, afroamerických melodických a vokálních technik a celkové estetiky, která mluví k bojům a aspirace městské mládeže na začátku 70. let (Schloss, 2009).

Ze své zkušenosti a pozorování dřívější i nynější situace na poli breakingové scény musím říct, že na rozdíl od MCingu – rapu, se setkáváme s naprostou multikulturalitou. Když jsem se účastnil velkých mezinárodních akcí, kde byli zastoupeni tanečníci z celého světa, kladl se vždy důraz na pluralitu myšlenek. Každý, nehledě na etnicitu, má možnost projevit se v celé šíři, protože spojujícím prvkem se stává tanec a diferenciací prvků uvnitř tanečního vyjádření nahrazuje diferenciaci v rámci etnického původu.

3.4 Pohybový rozměr

V této části se budu věnovat popisu breakingu z tělesného hlediska. Rozeberu inspirační vlivy a nastíním základní pohybové složky.

3.4.1 Inspirace bojovými uměními

Jedním z inspiračních vlivů v počátcích je nepochybně kung-fu. Ne, že by šlo o přímý vliv ve smyslu přechodu reálných bojovníků na tanečníky. Ale spíše se jednalo o působení kulturně-mediálního, konkrétně o vliv akčních kung-fu filmů. Například známý bojovník Bruce Lee měl veliký vliv na podobu breakingu. Bruce Lee byl ve své době pravděpodobně nejznámější nebělošským akčním hrdinou 70. let. Vyvinul strategie boje, které jsou přímo použitelné pro breaking a představoval přístup k učení, který je uctivý, aniž by byl podřízený. „Na přímější úrovni hongkongské akční filmy, znázorňující výcvik bojových umění, byly oporou kultury mládeže v New Yorku v sedmdesátých a osmdesátých letech.“ (Schloss, 2009). Paralela s bojovým uměním a světem Kung-fu (jak po stránce pohybové, tak filozofické) je i na úrovni pozic mistr – učeďník. Na tomto faktu se shodují jak Chang (2005), tak i Schloss (2009).

Další jistý inspirační vliv můžeme nalézt u brazilského bojového tance capoeiry. Ale zde musíme být již opatrnější, protože se spíše jedná o podobné, ale zpočátku na sobě nezávislé proudy, které na sebe začínají působit až později. Také musím zdůraznit jejich odlišnost v metro-rytmickém hledisku.

3.4.2 Základní pohybové aspekty

Breaking je samostatným elementem hip-hopové subkultury, a nikoliv jedním z druhů „hip-hopových“ tanců, jak je někdy mylně uváděno. Obecně by pojem hip-hop neměl odkazovat k tanci, ale k svébytné subkultuře. Pokud se setkáváme s pojmem hip-hop v relaci k tanci, míní se tím spíše lepší označení pro soubor tanců nazývané *street dance*, které se později z hip-hopové kultury zrodily, ale neberou se jakožto počáteční element, nýbrž spíše jako pozdější derivát. Tanci, které spadají pod pojem *street dance*, se v této práci nezabývám. Proto, když popisuji pohybové aspekty, odkazuji se pouze a jen na breaking.

Musíme si uvědomit, že kvalitní ovládání breakingu trvá celé roky usilovného tréninku. Když si vezmeme, kolik možných variací pohybu má tanečník k dispozici už ze zavedených

technik, a k tomu má de facto neomezeně velké pole možností vlastních inovací, zjistíme záhy, že se breaking bez pochyby řadí mezi nejkompexnější a nejsložitější tanečně-pohybové systémy vůbec. Možnost rozsahu pohybu je pro tanečníka právě tou největší výzvou. Esence breakingu spočívá v důrazu, že s lidským tělem lze provádět takové prvky, které u jiných tanců nenajdeme, a to ve všech polohách těla, na obě strany tanečnickova těla (aby nevznikly dysbalance) do rytmu velmi rychlé hudby. Výsledkem takového snažení je unikátní podívaná otoček, skoků, složitých vzorů, skluzů atd.

Z obecného hlediska patří k základním technikám breakingu *toprock*, *footwork*, *power moves* a *frees*. Já osobně bych k těmto základním atributům přidal ještě *backworks* a *tricks/flips*. Zvláště backworks jsou pro breaking přímo esenciální.

„Top-rock jsou kroky na nohou. Foot-work představují kroky na čtyřech. Mají své základy. Na začátcích tyto základy ale nebyly. Vznikly nekonečnou improvizací na block parties. Později se do nich začaly přidávat freezes – forma zastavení se v čase, která vznikla reakcí na hudbu, dodávají tanci dynamičnost, estetiku, rytmičnost. Power-moves vznikly posouváním hranic foot-worku, který se stával více a více dynamickým. Vývojem desítek let se z power-moves stala neuvěřitelná forma gymnastiky.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020)

Všechny tyto techniky si samostatně rozebereme, aby bylo jasné, co tímto označují. Jedná se o propojení fyzicky náročných gymnastických a akrobatických pohybů s kombinací stylového tance. V celku se tak jedná o velice efektivní podívanou, která může nést prvky agrese, jelikož vycházela z prostředí gangů. V provedení se oceňují jedinečnost propojení a originalita prvků (Návrátová, Vašek a Bohutínská, 2010).

Top-rock

Obecně se jedná o pohyb nohou prováděný ze stoje, přičemž se spoléhá na směs koordinace, flexibility a rytmu ve specifickém tanečnickovo provedení. Obvykle se jedná o první a nejdůležitější úvodní ukázkou stylu a slouží jako příprava pro přechod do akrobatičtějších manévřů. Top-rock může být vnímán sám o sobě, ale pamatuji si jednu poučku od tanečníka Po Ona, který na workshopu uváděl, že top-rockem se nazývá jen takové provedení, po kterém následují přechodem další dolní atributy breakingu, a sice foot-work, power-moves

a freezy. Pokud by po top-rocku nenásledoval přechod, nejedná se o top-rock, nýbrž *top-styling*, ale to je spíše slovíčkaření.

Nejčastěji prováděným a pro breaking nejvíce signifikantním top-rockovým krokem je *indian step*. Top rocking je však velmi otevřený úpravám pro individuální styl. Z tohoto důvodu se začlenily prvky ze salsy, Lindy Hopu, Liquid Dance a jiných dalších tanečních stylů.

Příklady základních top-rockových prvků: *indian step*, *cross over* atd.

Up-rock

Bylo by dobré zmínit ještě jednu obdobu horního provedení, které u breaking tanečníků nacházíme, styl, kterému říkáme up-rock/rocking, často zaměňovaný právě s top-rockem. Up-rock dance/uprocking je styl, který sice vychází z breakingu, ale do jisté míry se emancipoval. Jedná se o bojovně orientovaný typ tance, sestávající z gestikulací rukou, otáčení a kreativních pohybů, které mohou napodobovat boj či gesta, která mají protivníka zesměšnit a porazit. Pro tento tanec je nutný právě protivník, a na rozdíl od top-rocku, kdy tanečník tancuje v cypheru či battlu sám, při up-rocku tancují oba soupeři či celé crew.

Go-down a přechody

Go-Down nebo také *drop* je pohyb, který breaker používá převážně k přechodu z horních pozic top-rocku dolů na podlahu, aniž by zastavil rytmus tance. Ale musíme si uvědomit, že tanečník střídá mnoho možných pozic provedení, a proto také potřebuje velké množství přechodů, a to nejen z top-rocku do foot-worku, ale také z top-rocku do power-mowe, z foot-worku do freezu a v konečném důsledku ze všech do všeho, na obě strany svého těla ideálně. Na mnoha workshopech jsem slyšel, že právě podle množství kreativních a kvalitních přechodů se pozná dobrý breaker. Někteří tvrdí, že přechody jsou dokonce úplným základem tohoto tance, protože právě schopnost měnit efektivně pozice těla dělá z breakingu je takové unikum.

Foot-work

Z počátku také nazývaný *floor-rock*, je originální forma breakingu, často nazývaná *old-style breaking*. Tuto formu bychom mohli přirovnat k jisté formě folkového tance. Představit si

můžeme pozici, ve které je např. provozován kozáček. Tanečník podporuje sám sebe na jedné či obou rukách a různě vykopává nebo překládá jednu či obě nohy. Člověk otáčí své tělo a nohy kolem podporujících rukou (Fresh, 1984). Jedná se často o složité rytmické pohyby v nízkých polohách – převážně dřepch, klecích, vzporech, podporech atp.

Provádí se většinou rytmicky rotačními kruhovými pohyby pomocí nohou a boků, ale lze ho provádět i při pohybu v rovných nebo diagonálních liniích po podlaze nebo ve velmi složitých vzorech.

Příklady názvosloví základních technik foot-worku: *6 step, 3 step, Shuffles, Kick outs, CCs*.

Freezy

Freezy, které, jak anglický název naznačuje, představuje jakési „zmrazení“, je technika breakingu, která zahrnuje zastavení pohybu celého těla, často v zajímavé poloze s důrazem na udržení rovnováhy v čase. Předpokládá se, že pozice je vytvořena a držena z pohybu, ve kterém jako by tanečník na chvíli „zamrzl“, a tak se vytváří v dynamickém breakingu kontrastní stabilizační pozice. Freezy často začleňují různé zákruty a zkreslení těla do stylových a často obtížných pozic, kdy oporou bývá často jen jedna ruka, stoj na hlavě či pozice, které připomínají pozice z jógy. Existuje mnoho různých variant těchto poloh. Běžná konvence pojmenování kategorizuje freezy na základě toho, která část těla je v kontaktu se zemí.

Příklady základních pozic: *Baby Freeze, Chair Freeze, Elbow Freeze*.

Power-moves

Power-moves jsou nejdynamičtějším prvkem breakingu a zároveň také jedním z nejobtížnějších na provedení vzhledem k jejich nárokům na fyzickou stránku tanečníka. Jedná se o pohyby, které pohání celé tělo do konstantního točení – celkové rotace za pomoci vyvažování rukama, lokty, hlavy, zády nebo rameny. Pohyb se tak vytváří pomocí nepřetržitě vyvolávané celkové síly – v sekvenci kombinací různých pohybů síly, různých částí těla. Tyto polohy představují spíše gymnastické prvky, nežli tanec a je pravdou, že některé prvky byly z gymnastiky převzaty, ale je tomu i naopak. Většina technik je ale původem originálních a v jiných pohybových systémech je nenajdeme.

Pro vnější diváky skýtají power-moves většinou nejzajímavější část breakingu, ale musíme si uvědomit, že představují pouze jednu součást. Právě tento fakt, že je veřejnost považuje za esenciální a nejdůležitější část tohoto tance, znamená, že breaking je považován za akrobatickou pohybovou činnost až sport. Power-moves vypadají dobře na velkých pódíích, ale tanečník, který se věnuje jen těmto technikám, je omezen ve více undergroundové povaze breakingu, a to v cyphrech a menších battlech, kde mu taneční prostor neumožňuje používat jen tyto prvky.

Nejznámější techniky: *Head spins, Flares, Air flares, Windmills* a *1990's*.

Back-rock

Back-rocks jsou specifickým breakinogovým provedením, kdy technika pohybu vychází, jak název ostatně vypovídá, z polohy, kdy je tanečník opřen podporou horní částí zad a chodidel, ale pánev zůstává zvýšena. Pohyb vychází z pánve a cílem jsou různé toče na zádech nebo přeskokování jedné nohy přes druhou a vytváření různých vzorů. Tyto techniky jsou poměrně obtížné, ale jejich ovládnutím získá tanečník důležitou dovednost přechodů a možnosti poloh v nejnižších pozicích. Jedná se tedy o chvíle, kdy je tanečník nejnižší, ale správnou dynamikou pohybu se může okamžitě dostat do vyšších pohybových sfér power-moves, či otočkou do pozice freezu.

Příklad některých pohybů: *Twister, Jump over* atd.

Flipy

Breaking je obecně akrobatický tanec a tanečníci také využívají mnoho akrobatických flipů, skoků a kotrmelců, aby do jejich celkového provedení byly přidány další dynamické prvky. Je běžné vidět, jak se jedinec pomocí flipů, které použije jako přechod, dostane do power-moves či freezů. Jedná se o různé přemety bez opory rukou či další dynamické prvky, které známe z akrobatické gymnastiky či parkuru.

Příklady flipů: *Frontflip, Backflip, Gainer, Webster* atd.

3.4.3 Místa provedení breakingu

Tréninková jednotka

Praktický nácvik probíhá ve formě naplánovaných lekcí, kdy se b-boys a b-girls shromažďují ve studiu, komunitním centru nebo i u někoho doma, aby spolu tančili nekonkurenceschopným způsobem. Účelem těchto procvičování je, že si jednotliví tanečníci mohou procvičovat práci na vlastních dovednostech, technice, nových prvcích atd. Taneční skupiny (crew) mohou také společně cvičit a vytvářet skupinové rutiny pro představení nebo na soutěže. Procvičování tanečníků by nemělo být zaměňováno např. s baletem nebo moderní taneční zkouškou, kdy jsou tanečníci většinou vedeni choreografem (Simard, 2014). Z vlastní zkušenosti mohu konstatovat, že obecně každý tanečník má na starosti rozhodování nejen o tom, jaké pohyby nebo dovednosti bude provádět, ale také to, jakým způsobem na těchto pohybech a dovednostech bude pracovat.

Někteří tanečníci trénují vysoce strukturovaným způsobem, přičemž některým trvá nějakou dobu, než se přesunou k top-rocku. Musí se protáhnout určitým způsobem, aby mohli pokračovat v procházení různými kategoriemi zdokonalování breakingu jako je top-rock, foot-work, freezy, power-moves a další, které jsem již výše zmínil. Někteří tráví čas prací na vytváření a opakování choreografických prvků (ať už sami, nebo s partnerem) nebo interagují v cyphrech s ostatními. Občas se tanečníci natáčejí na video, aby viděli, jak na tom při provádění svých pohybů jsou. Vzhledem k velké fyzické náročnosti breakingu potřebují tanečníci často dodržovat přísné rozvrhy tréninku a udržovat tak určitou úroveň technické zdatnosti v jejich tanci.

Jamy a cyphery

Jamy jsou sociální akce, kde se b-boys a b-girls scházejí, aby si zatancovali v sociálních prostředích, která byla zorganizována, aby komunitě poskytla příležitost tančit nekonkurenceschopně s živým DJem. *Cyphers* jsou taneční kruhy, ve kterých se b-boys a b-girls střídají a tančí v improvizované podobě (Johnson, 2009). Dle Schlosse (2009) b-boys a b-girls vnímají cypher skrze mystickou úctu, hodící se k jeho statusu jako nejautentičtější, nejnáročnější a nejsurovější prostředí pro breaking. Zařazují jej spíše do kulturních aspektů,

protože v sobě zahrnují neorganizovaný, neinstitucionalizovaný element. Tyto sociální interakce tanečníků vznikají spontánní formou.

Cypherování (český ekvivalent není znám) je činnost, ke které dochází během jiných sociálních aktivit. Můžeme pozorovat, že tanečníci „cypherují“ v mnoha různých kontextech, například při organizovaných battlech, trénincích, při afterparty v klubu nebo i u někoho doma. Tanečníci většinou improvizují, reagují jeden na druhého, komunikují pomocí specifického jazykového kódu v rámci svých skupin či můžou někoho vyzvat na battle. Cypher většinou není místo od toho, aby se nacvičovali choreografické postupy. Vstupy tanečníků jsou rychlé a věcné.

Právě při cypheru si můžeme všimnout, že jde o něco více než jen o procvičení určitého pohybu. Jedná se o specifický prožitek, který je komunitně sdílený. Často se tanečníci nacházejí až v určitém transu. Jedná se o kulturní rituál, který nám vybočuje z pojetí breakingu jako sportu. I cypher má svá nepsaná pravidla, která jsou ale sdílená v povědomí tanečníků bez nutnosti jejich institucionálního kodifikování.

Stevens (2008) říká, že cyphering představuje aktivitu, kde je participativní povaha breakingu nejzřetelnější; na rozdíl od organizovaných battlů nebo divadelních představení, kde by mohla být prostorová nebo kompoziční struktura tance změněna tak, aby vyhovovala potřebám netančícího publika, je cyphering „tancem mezi tanečníky, kteří nemají být vnímání jako při představení na pódiu“.

3.5 Sportovní aspekty breakingu

Můžeme breaking klasifikovat jako sport? Odpověď není předem známa. Budeme vycházet z toho, co zřejmé je. Tedy že breaking je tanec, na čemž se shodují jak sami umělci, tak prostudované prameny i veřejnost. Pohyb je spjat s hudbou, interaguje s ní, tedy se jedná o tanec. Otázka je posléze širší. Kdy je tanec sportem? Pro objasnění našeho snažení si dovoluji použít definici sportu, jak jej představuje Rada Evropy.

„Veškeré formy tělesné aktivity, které, provozovány příležitostně nebo organizovaně, usilují o vyjádření nebo vylepšení fyzické kondice a duševní pohody, utvoření společenských vztahů či dosažení výsledků v soutěžích na všech úrovních.“ (Bílá kniha o sportu, 2007)

Taková definice je velice široká, a vlastně problematická. Ne každá volnočasová pohybová aktivita je přeci sportem. Pokusím se uvést příklad. Takové dřevorubectví, které skýtá mnoho pohybových aktivit, jako je štípání dříví, kácení stromů atd., je v mnoha případech nejenom nutným obstaráváním, ale jedná se dobrovolnou pohybovou činnost. Ale přeci takové aktivity nenazveme sportem. To samé platí o tanci. Když bude člověk příležitostně chodit do tanečních nebo si zatancuje na koncertě, také se nebude jednat o sport. Ale v jakém bodě bychom mohli i takové štípání dřeva či projevy tance nazvat sportem? Nejdůležitější z celé definice jsou dle mého tyto části: *...usilují o vyjádření ... dosažení výsledků v soutěžích na všech úrovních.*“

Sport opravdu svojí podstatou usiluje o vyjádření, ale v tomto bodě má naprostý průnik s uměním. Takže až v poslední části definice nacházím dělicí čáru mezi uměním a sportem. Právě při snaze dosáhnout pomocí pohybových aktivit výsledků v nějaké organizované soutěži je právě podstatný fundament při klasifikaci té či oné pohybové činnosti, jako je sport.

Zůstaňme u příkladu dřevorubectví. Když zpracovávám dřevo za účelem povolání, nejedná se logicky o sport ani o umění. Pokud jej dělám pro činnost samotnou, tedy že ji tím skrze tuto pohybovou činnost vyjadřuji, mohli bychom to posléze označit spíše za umění, a pokud to dělám ještě kvůli tomu, že se tím nějakým způsobem snažím o vylepšení své fyzické kondice, tak už o sport opravdu jít může. Ale o sport se jedná určitě, pokud se snažím dosáhnout měřitelných výsledků v organizované soutěži s jasně danými pravidly a způsobem hodnocení, navíc za účasti „fanoušků“.

Právě v battlech v rovině institucionální soutěže se breaking přesunul z pouličního tance ke sportu. Vznik a vývoj breakingových soutěží by zabral na samostatnou práci a stejně tak popis mentality a přípravy tanečníka, který se uchází o její výhru. Ale schéma tanec -> sport není jednodimenzionální a ani pouze jednosměrný. Tanečník se při přípravě (která zahrnuje již jistou míru strategie) na soutěže sice stává sportovcem, ale nepřestává být tanečníkem, potažmo umělcem. Tato dvojí podoba je patrná i z následujícího úryvku z rozhovoru s Adamem. Breaking tak patrně potírá vícero pojetí.

„Breaking může mít podobu sportu v té tělesné stránce. Je třeba se o sebe starat, cvičit, žít zdravě kvůli funkci těla, ale jelikož by na jeho základu měla být chuť tančit, vyjádřit se, užít

si hudbu, tak je to pořád formou umění. Pokud mám na breaking nahlížet jako na sport, tak má dle mého blíže k bojovému umění. Porovnání stylu s oponentem v battlech jsou zdravou součástí kultury. Otestují tě, připraví. Formou breakingu je i performance. Ale je těžké tento styl hodnotit jako sport, protože má spoustu aspektů. Jde o muzikalitu, estetiku, úroveň zkušeností tanečních prvků. Dal by se ve sport přetransformovat, ale už by to nebyl breaking s jeho svobodou, improvizací a spontánností. Jeho součástí je velký trénink, ale ten sám z něho sport nedělá.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020)

Zda se jedná o při breakingu o sport či umění, hraje také roli prostředí, ze kterého tanečník pochází. Z mezinárodních tanečních festivalů, kterých jsem byl účastněn, a z materiálů, které jsou dostupné, můžeme vidět, že některé státy mají v nahlížení k breakingu jako ku sportu blíže než jiné.

Co se týče Evropy, tak nejblíže ke sportovnímu pojetí má Francie. Byla to právě ona, která začala v osmdesátých letech breaking v Evropě nejvíce institucionalizovat. Její taneční skupiny pořádaly svá první vystoupení v malých sportovních a kulturních sálech. Většina tanečníků byli chlapci, ale postupně se začaly přidávat i dívky. Skupiny přijímaly jména, často legálně registrované jako sdružení a byly podporovány jednotlivými městy. A tak vznikaly i první větší soutěže – battly, podporované oficiálně městem s tanečníky, kteří se spojovali do asociací (Shapiro, 2004).

Dalším příkladem takového státu je bezpochyby Jižní Korea, ve které breaking našel uplatnění až později. Největší rozmach zažil až po začátku nového milénia. Breaking v podání jihokorejců dostal zcela novou podobu. Tanečníci se zaměřovali hlavně na akrobatickou část tance – tzv. power-moves, ve kterém se stali inovátoři a dostali breaking na dříve nemyslitelnou úroveň. Právě i po stránce velkých soutěží se Jižní Korea stala zemí, ve které by se breaking dal považovat až za národní sport. Vznikly obrovské organizace a soutěže, které si našly v této zemi obrovskou popularitu. Nejznámějším jihokorejským battlem je bezpochyby R-16 Championship i se svým specifickým způsobem hodnocení.

3.5.1 Battly – soutěžní aspekt

Této kapitole věnuji více prostoru, protože u breakingových soutěží nalezneme právě takové znaky, se kterými bychom mohli tento tanec zařadit pod sportovní činnosti. Battly (doslova

bitvy, boje) jsou soutěže mezi dvěma nebo více tanečníky. Tyto soutěže mohou být buď organizované – souzené porotci (*judges*), které se dějí před netancujícím publikem, nebo spontánní výzvy (*call out*) mezi tanečníky, které se odehrávají v praxi v tanečním studiu, jamu nebo noční klubu – ty bychom mohli ještě brát jakožto soutěže neorganizovaného typu, kdy sice soutěžní motivace zvítězit u tanečníků nacházíme, ale chybí celková organizovaná struktura. Samotná soutěž nepředstavuje sport, pokud není organizovaná a někým zaštiťovaná.

Battly představují pro vnější (nezasvěcené) pozorovatele asi nepřístupnější možnost, jak se s breakingem setkat. Konají se často jako součást větších festivalů či nějakou jejich podobu je možno vidět ve filmech z hip-hopového prostředí.

Nejznámější battlové formáty jsou: jeden na jednoho, dva na dva, tři na tři, crew vs. crew nebo ještě speciální formát *seven to smoke*. Tanečníci se střídají v kolech po jednom vstupu (taneční provedení), přičemž počet kol (počet vystřídání) může být různý, záleží na pravidlech dané soutěže. Battle obecně můžeme rozdělit na dvě úrovně: organizovaný/ institucionální a neoficiální. Nejdříve se zaměřím na druhý typ. Neoficiálním battlem myslím povětšinou spontánní výměnu tanečních vstupů v cypru či kdekoliv jinde, kde tanečníci uznají takovou příležitost. Většinou se jedná o formát jeden vs. jeden. Tento typ se liší od prvního hlavně tím, že sami tanečníci jsou strůjci soutěže a zároveň i sami porotci. Takový battle může vzniknout spontánně v cypru a mít podobu přátelské výměny, protivníci se střídají na větší počet kol a battle trvá, dokud jej jeden z nich neukončí. Takový battle může a nemusí mít svého vítěze, ale většinou jeden z tanečníků uzná svou porážku. Nemusí jít jen o přátelskou „hru“. Jeden z tanečníků (či celá crew) může uplatnit tzv. *call out* – tedy jakési vyzvání protivníka, jenž, když jej nepřijme, je většinou považován za automaticky prohrávajícího. V opačném případě se uskuteční battle, kde může proběhnout i dvacet, třicet vstupů do úplného vyčerpání oponentů.

Jiným typem jsou oficiální, organizované soutěže s pravidly a porotou vybranou pořadatelem. U organizovaných soutěží je většinou účtován vstupní poplatek, kdy peníze shromážděné u dveří slouží k zaplacení cen pro vítěze, zaplacení poroty, náklady na pronájem místa, kde se soutěž konala a poplatky pořadatele. Tyto bitvy ve většinovém měřítku získaly eliminační formát podobně jako na sportovních akcích: pokud se přihlásilo

příliš mnoho soutěžících, došlo v „předkolu“ (kvalifikační vstup) k výběru nejlepších třiceti dvou, šestnácti nebo osmi nejlepších soutěžících. Porotou z kvalifikace zvolený soutěžící tanečník poté čelí soupeři v battlu, kde každý tanečník nebo crew čelí jinému tanečníkovi či crew v předem stanoveném množství kol. Porotci vybírají vítěze, který postupuje do dalšího kola, kde je již jen polovina účastníků, až se dostane do semifinále a finále, kde jsou již jen dva soutěžící. Battle končí vítězem, který obdrží trofej a výhru většinou v podobě finanční odměny a dárkových předmětů.

Právě v pojetí organizovaných soutěží můžeme sledovat paralelu se sportem nejvíce. Jsou daná jasná pravidla a celkové přemýšlení tanečníka se liší v tom, že už nejde jen o vyjádření umělecké formy, ale do hry přímo vstupujeme charakter strategie. Tanečník se připravuje na konkrétní soutěž, kde často předem ví, jaké bude složení poroty i jací ho čekají protivníci. Jeho soutěžní vstup poté nemá charakter improvizace, ale spíše připravených setů.

Battly organizovaného typu můžeme shledat ve vícero úrovních. Může se jednat o malé soutěže v menších okresních městech s účastí převážně lokálních skupin a skupin ze stejného státu. Jedná se často o vícedenní akce, které mají formu menšího festivalu, kdy battle je jen z jednou složek dění. Tyto soutěže často spoléhají na financování pomocí nějaké formy dotace od města, kraje nebo na menší dary od sponzorů. Avšak setkáváme se se soutěží, které mají profesionálnější charakter, co se týče formy financování, organizace a v konečném důsledku i prestiže pro vítěze battlu. Na takových soutěžích se sjíždějí tanečníci z celého světa a jejich tanci přihlíží stovky a někdy i tisíce diváků. Co se týče organizovaných soutěží, můžeme konstatovat, že právě zde se breaking blíží pojetí sportu nejvíce, a to co do struktury soutěže, tak i přípravy samotného tanečníka či skupiny na ni.

Mezi nejznámější světové soutěže, na kterých si mohou tanečníci poměřit své síly patří ve světě: Battle of the Year, Freestyle Session, R-16 Championship, Red Bull BC One, Outbreak (jehož evropská podoba se koná každoročně v Banské Bystrici na Slovensku, kde jsem byl mnohokrát účasten) a další. Tyto soutěže již mají mezinárodní renomé a jejich vítězstvím získává tanečník celosvětovou prestiž.

3.5.2 Financování soutěže – ukázka na konkrétním příkladu

Do své práce vkládám i úryvky z rozhovoru s Adamem Vondříčkou, který organizuje spolu s dalšími přáteli každoroční festival ve Strakoniciích nazvaný „South Rocks“. V rámci výzkumu jsem plánoval vyjet na místo a zachytit nějaké poznatky přímo z terénu. Tento ročník se bohužel z epidemiologických důvodů nekonal, a tak jsme uskutečnili dálkový polostrukturovaný rozhovor, v jehož části jsem se ptal na povahu takové události i na možnosti jejího financování.

„Festival South Rocks je víkend, který vznikl jako snaha o vytvoření setkání všech příznivců breakingu a hip-hopové kultury, kde se snažíme na jednom místě propojit všechny aspekty této kultury tak, jak tomu bylo u jejího vzniku. V jádru je to taneční jam se světovými profesionálními DJs a živou kapelou. Zároveň je to také soutěž pro mladé tanečníky, graffiti jam, přednášky, hudební koncerty, trh s oblečením, vinyly... Je to vlastně taková zrenovovaná block-party s cílem živit mladé lidi inspirací, motivací a poskytnout celé komunitě platformu pro setkávání a společnou činnost – tanec, diskusi, malbu, hudbu. Chceme, aby se této události mohla účastnit nejen komunita, ale i veřejnost. Chceme otevřenou formou prezentovat hip-hopovou kulturu tak, jak nám byla předána na našich cestách a od starších učitelů a tak, jak opravdu vznikla. Chceme ji prezentovat v původní podobě. Začali jsme před osmi lety jen jako taneční battle, ale časem jsme své působení rozšířili.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020)

Z popisovaného záměru dané události pozoruji spíše snahu o vytvoření kulturního festivalu nežli čistě taneční soutěže. Soutěž představuje jednu součást, leckdy nikoliv tu hlavní. S tímto jevem se setkáváme u podobných festivalů i ve světě, kde bývá důležitější pro celou událost spíše komplexní kulturní zážitek a kde soutěžní aspekt doprovází dění. Ano, u některých battlů můžeme říci, že hlavní náplní je opravdu soutěž, ale v tomto případě tomu tak není, a proto se dostáváme spíše do sféry kultury.

„První akce, které jsme dělali, tak bylo jednoduché financovat, protože šlo převážně o pozvání porotců z Prahy nebo Českých Budějovic, které jsme si kolikrát zaplatili z vystoupení na maturitních plesech nebo formou workshopů těchto porotců, a na tyto činnosti se vztahovala určitá částka z Domu dětí a mládeže.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020)

V tomto úryvku nás Adam Vondříčka seznamuje s první fází možnosti financování malých lokálních soutěží, které nesly – v případě společného vkladu z vystoupení – neoficiální charakter. Ale časem se strakoničtí breakoví tanečníci spolu s představiteli Domu dětí a mládeže, ve kterém měli zázemí, rozhodli pro organizování události ve větším měřítku, která ale potřebuje logicky i další možnosti financování.

„Časem jsme chtěli pozvat i porotce ze zahraničí a přidat k celé události například i koncert, ale to v sobě neslo i větší finanční náročnost. Hodně nám pomohl grant Jihočeského kraje na podporu kultury v regionu. Čtvrtina z celkové částky pochází právě z tohoto grantu na podporu Jihočeského kraje. Další čtvrtina nákladů se hradí ze vstupného. Zbylá polovina jsou naše výdělků z vystoupení, peníze od města Strakonice a od sponzorů. Je to komplikovaná činnost a administrace na rok dopředu. Musíme nejdříve zajistit grant, domluvit DJs, hosty, poptávat se u sponzorů, připravit program, strukturu celé akce, marketing, management týmu, produkční činnost. Část práce se dělá během roku – administrace, domluvy, komunikace týmu, inspirace, nové nápady. Nejvíce práce je tři měsíce před akcí: domluvy, promo, letenky, doprava, logistika, produkce, zvuk, povolení atd.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020)

Jak vidíme, organizace podobných událostí v sobě nese notnou dávku vynaloženého času, úsilí i financí. Uvádím tyto údaje pro lepší představu o organizaci breakingových akcí na této konkrétní ukázce. Víme ale, že možnosti financování i větších soutěží bývají obdobné a mohli bychom je tak shrnout do čtyř základních bodů: podpora státních a obecních struktur (dotace granty atd.), peníze vybrané na vstupném, sponzoring jak z veřejného, tak i soukromého sektoru a ostatní možnosti.

3.5.3 Systém hodnocení

Největším vodítkem při klasifikaci breakingu by nám ale měl sloužit způsob hodnocení na těchto soutěžích. Breaking je disciplína, která je hodnocena čistě na bázi subjektivního názoru porotce dle nikým nestanovených hledisek. A tento fakt je přeci základním problémem, ale důležitější argumentem, proč breaking nejde brát jako plně sportovní činnost. Chybí v něm jasně stanovená klasifikační pravidla, a přestože jsou deklarovaná, jejich uplatňování je hodnoceno ze subjektivního měřítko. Aby sport mohl být sportem, musí existovat vnější měřítko – systém objektivního hodnocení – který jasně stanoví, kdy některý

sportovec vyhrál, či prohrál. Budu se věnovat tomuto problému více v závěru kapitoly u olympiády a využiji jej jako nejslabší místo pro klasifikaci breakingu jakožto sportu.

Každá organizace dané soutěže si vytváří vlastní pravidla pro konání battlu, takže co platí v jednom formátu, nemusí platit v jiném, a proto se vždy na začátku konání soutěže daná pravidla zopakují tanečníkům a publiku. Tato pravidla ale nejsou nikde napsaná, například v nějakém kodexu. Nikde na světě nenajdeme všemi přijímaná pravidla breakingového „utkání“. Naopak, pokud některá pravidla existují a přijímá je většina tanečníku, nachází se spíše ve sféře nepsaných pravidel, něco jako etiketa mezi lidmi obecně. Mezi taková pravidla například patří: *no touch* – tzn. při battlu by se neměl protivník druhého nějakým způsobem dotýkat, a už vůbec ne jej fyzicky napadnout.

3.5.4 Breaking a olympijské hry

Vraťme se zpátky k již zmíněné Francii, s níž se pojí nadcházející událost, která jistým způsobem polarizuje diskusi nad pojetím breakingu. Na jejím příkladu můžeme dobře vidět vnitřní dilema, ale i možnosti dalšího možného vývoje. Dle informací na oficiálních stránkách Olympijských her Mezinárodní olympijský výbor rozhodl, že breaking se zařadí spolu se surfingem, sportovním lezením a skateboardingem na Olympijské hry ve Francii v roce 2024. Ačkoliv se jedná o zkušební zařazení, vyvolal tento krok na taneční scéně diskusi o povaze breakingu, protože se obecně míní, že zařazením na největší globálně sportovní událost vznikne nerasozatelný obraz breakingu – coby sportovního akrobatického tance.

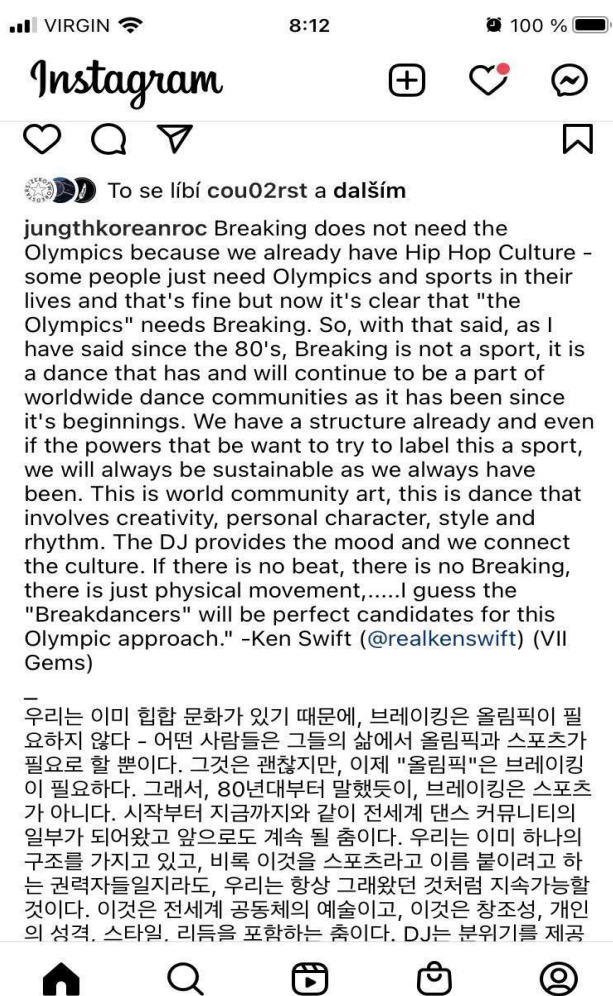
Tento krok skýtá mnoho rovin. Můžeme si například klást otázku: proč zrovna breaking se stal touto volbou? Obecně se mluví o tom, že hlavním důvodem pro jeho zařazení má být přilákání více lidí ke sledování olympiády, zvláště co se týče získání nových mladých diváků. V tom se však nachází první problém, znamenalo by to totiž, že se tento krok činí kvůli sledovanosti, a nikoliv kvůli breakingu samotnému. Breaking by pak sloužil jako prostředek, a ne jako účel sám pro sebe.

Mnoho z těch, kteří se účastní olympiády, jsou tanečníci, kteří pravidelně soutěží na mezinárodní úrovni a aktivně se účastní i živí soutěžením. Ti zastávají názor, že tato zvýšená expozice přiměje více lidí k breakingu, což opět vytvoří více příležitostí pro současné

tanečníky, aby se uživilí organizováním projektů, výukou/koučováním a také možností získání statusu sportovce.

Druhá strana tanečníků nachází v breakingu spíše únik od běžného života, a hlavně způsob uměleckého vyjádření. Zatímco mnozí z této skupiny jsou aktivními „battlery“ ve svých komunitách, kladou větší důraz na místní aspekt hip-hopové kultury, kde má breaking své kořeny. Pro ně toto zařazení na olympiádu ohrožuje podstatu toho, co je na breakingu poprvé přitahovalo.

Ken Swift z Rock Steady crew, jeden z průkopníků tohoto tance, nabízí zajímavý postřeh k tomuto tématu. Na svůj instagramový účet napsal úvahu, která vystihuje spíše negativní postoj k vývoji. Uvádím tuto úvahu v její originální podobě a překládám jej do českého jazyka.



překlad:

„Breaking nepotřebuje olympiádu, protože už máme hip-hopovou kulturu – někteří lidé prostě potřebují ve svém životě olympiádu a sport, a to je v pořádku, ale nyní je jasné, že „olympiáda“ potřebuje breaking. Takže s tím bylo řečeno, jak říkám již od 80. let, breaking není sport, je to tanec, který je a bude součástí celosvětových tanečních komunit, jak tomu bylo od jeho počátků. Již máme strukturu, a přestože jsou síly, které jej chtějí označit za sport, vždy budeme nezávislí, jako jsme vždy byli. Toto je umění světového společenství, je to tanec, který zahrnuje kreativitu, osobní charakter, styl a rytmus. DJ poskytuje náladu a my propojujeme kulturu. Pokud není rytmus, není žádný breaking, je tu jen fyzický pohyb. Myslím si, že „breakdanceri“ budou dokonalými kandidáty na tento olympijský přístup.“ – Ken Swift, (přeložil autor).

Světová federace tanečního sportu

Aby byl jakýkoli sport považován za olympijského hráče, musí existovat federace nebo řídicí orgán, který jej podporuje. WDSF je federace odpovědná za dohled nad začleněním tance/sportu na olympiádu. Teprve po letech neúspěšných pokusů shledali breaking jako nejkompatibilnější taneční formu, která odpovídá olympijským požadavkům. Když vypukla zpráva, že breaking bude považován za olympijskou disciplínu, celá komunita byla zmatená, protože se nehovořilo o tom, kdo byl zapojen. Neexistovali respektovaní jednotlivci z komunity, kteří by tomuto kroku dali jakoukoli důvěryhodnost.

Mnohé obavy zmizely po úspěchu breakingu na Olympijských hrách mládeže z roku 2018 v argentinském Buenos Aires. Časem někteří jedinci, kteří měli v breakingové komunitě kredibilitu, začali propagovat tento krok a postavili se svým jménem za celé snažení.

Měřitelnost výkonu

Na oficiálních webových stránkách olympijských her se můžeme dočíst, jak bude olympijské provedení vypadat. Dva atleti (všimněme si sportovní označení atlet, nikoliv tanečník) se utkají formou individuálního battlu jeden na jednoho, který se neliší od klasického formátu na jiných soutěžích. Souboje hodnotí porotce (nikoliv rozhodčí) podle kreativity, osobnosti, techniky, rozmanitosti, performativity a muzikálnosti.

Poslední věta je důležitá, protože ukazuje, podle jakých hledisek se posuzuje konkrétní výstup. Ukazuje také na podstatný problém, o kterém jsem již krátce referoval dříve. Když znovu vyjmenuji tyto hlediska, zjistíme, že všechny nesou charakter spíše umělecké kvality nežli té sportovní. Problém tkví v měřitelnosti těchto jednotlivých kvalit a hlavně v subjektivitě nazírání na ně. Jak chceme objektivně posoudit výkon z hlediska kreativity, osobnosti, techniky, rozmanitosti, performativity nebo muzikality? Kde tkví objektivně stanovená míra těchto hledisek?

Většina sportů, se kterými se setkáváme je posuzovaná podle objektivní míry stanovených pravidel. Většinou se jedná o de facto jasnou matematickou formu, kde určité dosažené číslo odkazuje na přímou pozici sportovce. Takové číslo má podobu například zvládnutého časového horizontu, tudíž se jedná o sporty, kdy hlediskem shledáváme čas s jeho objektivně

měřitelnými jednotkami. Dále se jedná o klasifikace, kdy hlediskem je výkon zaznamenaný v jednotkách délky, výšky, hmotnosti atd. Protože jsou všechny tyto jednotky obecně přijímány a dají se měřit, nejde vést názorovou diskusi o jejich hodnotě. To se ale o breakingovém výkonu v podobě, jaký se má na olympiádě uskutečnit, říct nedá.

Dále se setkáváme s čísly, které představují body v abstraktivním systému sportovních pravidel, který je ale deklarován a také obecně přijímán. Myslím tím např. počet vstřelených branek apod. Breaking má tak sice podobu sportu, ale jeho forma měřitelnosti má značné mezery v objektivnosti. Uvedu příklad, kdy by šlo k breakingu přistupovat čistě podle pravidel s měřitelnými složkami.

Příklad: Kdyby vyhrál by takový sportovec, který by udělal jistý počet určitého prvku za daný čas, pak bychom mohli objektivně tvrdit, jaký *atlet* vyhrál. Máme totiž jasně deklarované měřítko, ale měřítko, které bude uplatňováno na olympiádě, nese charakter čistě subjektivní, jehož podoba leží uvnitř názorového pole několika porotců, a nikoliv vně jakožto soubor objektivního měrného systému.

„Já osobně s cestou na olympiádu nesouhlasím. Breaking už si svoje místo ve veřejném prostoru vytvořil a jeho forma by se dle mého měla ubírat skrze kulturní sektor. Potřebujeme více festivalů, lekcí, diskusí, nikoliv více porovnávání v soutěžích. Olympiáda jen podpoří snahu porovnat neporovnatelné a vyzdvihne jen jednu část. Dobrý aspekt toho je však motivace mladých, to, že bude tanec nyní vnímán lépe, než jak tomu bylo doposud. Ovšem bohužel olympiáda zvýší element sportu této kultury, což je dle mého názoru negativní. Dochází díky tomu na odpojení od fundamentu kultury a k tomu, že se tanec stane mechanický, monotónní, závislý pouze na počtu otoček a piruet. Samozřejmě dalším problémem je subjektivnost hodnocení. Tento tanec by ale neměl být na vyvýšeném podiu ve sportovním provedení. Na druhou stranu je na každém, co preferuje. Mně se nelíbí, že toto zpopularizuje jen jednu stránku věci. Často se argumentuje podporou kultury, ale podpoří to jen vysoce výkonné a talentované jedince.“ (Adam Vondříčka, rozhovor, listopad 2020)

4 Závěr

Na začátku své bakalářské práce jsem si vytyčil cíl nahlížet na breaking ze dvou odlišných pohledů, a to za prvé jako na kulturně uměleckou činnost, za druhé jako na sport. Hledal

jsem tedy jednotlivé aspekty obou pohledů a nyní je zkusím v krátkém shrnutí porovnat, najít případné shody nebo naopak místa, kde si jednotlivé pohledy odporují.

Nejdříve jsem zasadil breaking do sociálně-kulturního prostředí (lokálně-historický aspekt) sedmdesátých let minulého století v americkém New Yorku. Odkazování se na určité tradice z minulých dob a ritualizované chování v kontextu historického vývoje spadají do kulturních aspektů, které v tradičním sportu nenajdeme. Snad nejbližší k takovému pojetí bychom mohli zasadit bojové umění. Popsal jsem zásadní vlivy, které breaking formovaly jakožto sociálně-ekonomické podmínky obyvatel New Yorku spolu s působením místních gangů. Breaking v hip-hopové kultuře figuruje vedle dalších elementů (DJing, MCing, graffiti), které dnes sice fungují samostatně, ale dříve vytvářely subkulturní celek.

Jako každý kulturní fenomén, i breaking si procházel svá stádia přechodu z alternativní scény do mainstreamového proudu a zase zpět. Takové změny ukazují, že jeho pojetí není absolutní, ale mění se v rámci doby.

Důležité je i zasazení breakingu do situací v místech provedení. Tehdy je prováděn čistě nekonkurenčně za účelem pohybu samotného a tréninku jednotlivých složek, nebo slouží jako kulturně-umělecké sdělení, tzn. jako určitý jazykový kód mezi ostatními tanečníky, kdy mezi důležité kulturní aspekty řadíme sociálně-komunikační faktor v naplňování rolí v taneční skupině spolu se vznikem specifických sociálních vazeb a osobní identity jednotlivého tanečníka. Mezi další kulturní aspekty patří umělecké sdělení, ale i komerční způsob náhledu, kdy je breaking vnímán jako popkulturní artikl své doby a je tak možné na něj nahlížet buď jako na způsob monetizace určitého produktu, nebo může fungovat jako produkt sám.

Breaking na druhou stranu slouží i k soutěžnímu účelu, který řadím mezi přechodový aspekt obou pojetí, protože je možné jej chápat jakožto přirozenou sociální rivalitu, ale až její organizovaná forma dělá z tohoto úhlu aspekt sportovní. Vznikly celé řady organizací a soutěží, kde jednotlivci i celé skupiny mohou poměřovat a získávat postavení v hierarchizovaném prostředí spolu se ziskem ocenění, odměn nebo sponzoringem třetích stran.

Lze tedy chápat breaking jako umělecké vyjádření nebo sport? Lépe formulovaná otázka po mém snažení zní: kdy breaking považujeme za umění a kdy spíše za sport? Breaking zasahuje do obou sfér a mojí pozicí není jedno z nich dementovat, ale spíše narýsovat kontury či hranice, kdy jedna oblast přechází do jiné. Breaking z kulturně uměleckého fenoménu začal být pojmán jako sport spolu s jeho definičními aspekty, tedy organizovanou formou soutěže, profesionálním přístupem k tělesné přípravě jednotlivců i skupin a systémem hodnocení soutěží. Tento vývoj ale neznamená, že breaking přestal být tancem jakožto uměním ve své ryzí podobě. Jeho sportovní forma, kdy se z uměleckých performerů stávají atleti, vznikla jako dlouhodobá tendence uvnitř breakingové komunity samotné. Organizované soutěže, které byly zaštiťovány různými institucemi (asociace, sponzoři atd.), vznikaly v období padesáti let postupného vývoje a vyvrcholení v podobě účasti na olympijských hrách de facto tuto sportovní složku korunuje.

K tomuto vývoji můžeme mít výhrady hlavně v systému hodnocení, který stojí na subjektivní složce porotců a absenci společných pravidel. Tento nedostatek však nebrání celkovému obrazu, že breaking v jisté formě sportem je. Ukazuje se spíše tendence, že vznikají dvě odlišné formy i celkový způsob náhledu, které spolu ale do jisté míry nejsou slučitelné. Pro určitou část tanečníků, kteří zastávají podobu breakingu v jeho původní podobě, bude těžké se se sportovním pojetím ztotožnit. Ukazuje se, že se „sportovní“ breaking do jisté míry emancipoval, a tak vznikla nová sféra tohoto původně pouličního tance – sféra vysoce profesionalizovaná, organizovaná, institucemi financovaná.

Nové pojetí breakingu vytváří pro tanečníky také nové možnosti. Dobře strukturované prostředí, které je financováno zvenčí, může přitáhnout mnoho talentovaných jedinců a nalákat je tak na cestu profesionálních atletů. Tito atleti se ale nejspíše svým pojetím tance budou od začátku lišit od původní formy a myšlenky, která přicházela „zdola“. Nicméně není možno se striktně držet původního pojetí. Ostatně těm, kteří zastupují ono čistě kulturní jádro, nikdo nebrání v pohledu na původní filozofii alternativního vyjádření. Těm, kteří se chtějí posunout směrem k tomuto sportovnímu pojetí, se otevírají cesty, o kterých se asi prvním inovátorům nikdy nesnilo.

V celkovém pojetí je důležitá diskuse, protože tanec zastupuje svobodnou činnost, která by neměla být definovaná zvenčí různými svazy a federacemi, čehož se mnoho tanečníků

právem obává. Dobře vedeným dialogem se ale v konečném důsledku ctí původní pojetí a myšlenka sociálního tance na jednu stranu, přičemž na druhé straně stojí moderní soutěžní pojetí, které představuje profesionální sportovní breaking. Idea breakingu jakožto sportu vznikla z původní idey pouličního tance, nikoliv naopak. Tudíž když se setkáváme i s breakingem na vyvýšených pódiiích pod olympijskými kruhy, nejdůležitějšími aspekty se dle tanečníků většinou nacházejí uvnitř breakingové komunity, na jamech a hodinách strávených nácvikem tohoto mimořádně náročného a komplexního tance. Společná idea svobodného vyjádření tancem, která se formovala po desítky let, jej dovedla až tam, kde se znovu ptáme na jeho podstatu.

Seznam použitých informačních zdrojů

Arnold, M. (1886) *Culture and Anarchy*. London: Smith, Elder and Co.

Bílá kniha o sportu. (2007). Lucemburk: EUR-OP.

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. and Roberts, B. (1981) 'Sub-cultures, cultures and class', in T. Bennett, C. Mercer and J. Woollacott (eds) *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press.

Diaz, M. (2010) *Renegades: Hip-Hop Social Entrepreneurs Leading The Way For Social Change*. Masters Thesis. Gallatin School for Individualized Study, New York University.

Ewoodzie, J. C. (2017). *Break beats in the Bronx: Rediscovering hip-hop's early years*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Fresh. (1984). *Breakdancing*. NY, NY: Avon Books.

Gender equality and youth at the heart of the Paris 2024 Olympic Sports Programme - Olympic News. Olympics | Olympic Games, Medals, Results, News | IOC [online]. Copyright © Copyright 2020. All rights reserved [cit. 30.12.2020]. Dostupné z: <https://www.olympic.org/news/gender-equality-and-youth-at-the-heart-of-the-paris-2024-olympic-sports-programme>

Hend J (2005), J. Kvalitativní výzkum. 1. vyd. Praha: Portál.

Chang, J. (2005). *CAN'T STOP WON'T STOP: A history of the hip hop generation*. S.I.: WEDNESDAY BOOKS.

Johnson, I. (2009). *Dark Matters in B-boy ing Cyphers: Race and Global Connection in Hip Hop*. (Unpublished doctoral dissertation, University of Southern California: Los Angeles).

Lamotte, M. (2014). Rebels Without a Pause: Hip-hop and Resistance in the City. *International Journal of Urban and Regional Research*, 38(2), 686-694. doi:10.1111/1468-2427.12087

Lewis, Marshall (2004). *Scars of the soul are why kids wear bandages when they don't have bruises*. New York: Akashic Books.

Morant, K.M. (2010) Language in action: funk as the critical voice of a post-civil rights movement counterculture. *Journal of Black Studies* 42.1, 71–82. "

Návrátová J., Vašek R. a Bohutínská J. (2010) *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, ISBN 978-80-7008-241-6.

Osumare, H. (2002). Global Breakdancing and the Intercultural Body. *Dance Research Journal*, 34(2), 30. doi:10.2307/1478458

Petrusek, M. Subkultura. *Encyklopedie.soc.cas* [online]. [cit. 2020-09-21]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Subkultura>

Rose, T. (1994) *Black noise*. Wesleyan University Press, Middleton, CT.

Schloss, J. G. (2009). *Foundation: B-boys, B-girls, and Hip-hop Culture in New York*. Oxford University Press. ISBN-13: 978-0195334067

Shalala, D. E., & Bellamy, C. (1977). A State Saves a City: The New York Case. *Duke Law Journal*, 1976(6), 1119.

Shapiro, R. (2004). The Aesthetics of Institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 33(4), 316-335. doi:10.3200/jaml.33.4.316-335 doi:10.2307/1372073

Simard, H. (2014). *Breaking down the differences between breakdancing and b-boying: A grounded theory approach* (Unpublished doctoral dissertation). Université du Québec à Montréal.

Smolík, J. (2010), Josef. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha: Grada, ISBN 978-80-247-2907-7.

Subkultura – Sociologická encyklopedie. [online]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Subkultura>

Stevens, L. (2008). *Breaking à Montréal: Ethnographie d'une danse de rue hip-hop*.

(Unpublished Master's thesis, Université du Québec à Montreal).

Těra, J. (2007): Komunikační kanály v české graffiti subkultuře. Brno: FF MU (diplomová práce).

Turner, D. S. (2017). Crack Epidemic. *Encyclopedia of Race and Crime*. doi:10.4135/9781412971928.n64

Uschan, M. V. (2011). *Graffiti*. Detroit: Lucent Books.

Veselý, K. (2010) *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. V Praze: BiggBoss, ISBN 978-80-903973-1-6.

Whitman, A. (1974). Earl Warren, 83, Who Led High Court In Time of Vast Social Change, Is Dead. Retrieved September 26, 2020, from https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0319.html?mod=article_inline

Williams, J. A. (2014). *Rhyming and stealin': Musical borrowing in hip-hop*. Ann Arbor: University Of Michigan Press.

Seznam příloh

Příloha 1 – Polostrukturovaný rozhovor

Domluvili jsme se s respondentem, že mu zašlu nástin otázek předem, aby se na rozhovor mohl částečně připravit. Tyto otázky níže uvádím. Rozhovor probíhal přes aplikaci Skype a jeho nahrávaná část trvala cca. jednu hodinu. Některé odpovědi jsem přepsal a nechal respondenta zkontrolovat, poté jsem je použil do mé práce.

Datum konání rozhovoru: 30. 11. 2020

Forma: nahrávaný online polostrukturovaný rozhovor přes aplikaci Skype

Výzkumník: Tadeáš Hussar

Respondent: Adam Vondříčka – tanečník breakingu, organizátor kulturního festival South Rocks

Téma výzkumu: Kulturní a sportovní aspekty breakingu

Nástin okruhů: breaking, crew, battles, jamy, kultura breakingu, financování akcí, sport ...

Zaslané otázky:

1. Mohl by ses krátce představit?
2. Jak bys popsal breaking někomu, kdo se s ním setkává třeba poprvé?
3. Co tě oslovuje na breakingu a kultuře kolem něj?
4. Jak bys popsal tvůj vztah ke crew?
5. Vím, že organizuješ kulturní festival ve Strakoncích, mohl bys mi k němu něco říct?
6. Jak probíhá taková organizace? Jakým způsobem se takový festival financuje?
7. Mnoho lidí, když vidí breaking, si představí spíše sport než tanec, bral si někdy breaking jako sport? Může mít někdy breaking podobu sportu?
8. Co říkáš na to, že by měl být breaking součástí Olympiády v Paříži 2024?